

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

La música secreta del ritmo

Cicerón, Quintiliano y J. S. Bach

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Olga Fernández Roldán

Director

Álvaro Torrente Sánchez-Guisande

Madrid, 2018



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

La música secreta del ritmo

Cicerón, Quintiliano y J. S. Bach

Autora: Olga Fernández Roldán

Director: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Musicología
Programa de Doctorado en Musicología

Tesis doctoral

La música secreta del ritmo

Cicerón, Quintiliano y J. S. Bach

Olga Fernández Roldán

2018

Agradecimiento y dedicatoria

A mis padres

Índice

Índice	3
Síntesis / Abstract	6
Abreviaturas y símbolos	9
Introducción	10
PRIMERA PARTE: El perfecto orador a partir de los textos de Cicerón y Quintiliano	19
Capítulo I. Dos perfiles	20
Capítulo II. Fundamentos del orador	31
Hacia la <i>virtus</i>	31
<i>Ingenium-ars-diligentia</i>	37
La educación del orador. El maestro y el alumno	38
La imitación	40
Los tres objetivos del orador: <i>ut doceat, moveat, delectat</i>	41
Idea y forma	42
La <i>variatio</i>	49
La memoria	50
El tratado y sus límites	52
La vocación como elección persistente	53
Capítulo III. Retórica y Filosofía	56
Lo bueno, lo verdadero, lo bello	56
La filosofía y el orador	62
Los anillos concéntricos del saber	65
Capítulo IV. Música. Teatro. Oratoria	68
Más allá de la laguna Stigia	68
La emoción emblemática	71
La verdadera emoción es elusiva	75
Sobre lo heroico	78
La <i>enérgeia</i>	79
Capítulo V. <i>Pronuntiatio</i>	82
Energía, espacio, tiempo	82
El <i>decorum</i>	84
Estilos de elocuencia: <i>grave, medium, humile</i>	85
Voz, mirada, rostro, cuerpo	87
El público, la <i>enérgeia</i>	89
Actitud en el escenario	92
Sobre el humor	94
Epílogo. Reflexiones sobre la perfección	95

SEGUNDA PARTE: Coincidencias del perfecto orador romano con el músico del siglo XVIII a partir de una selección de la tratadística musical	97
Introducción	98
Capítulo I. Europa	101
Capítulo II. Música y Oratoria	108
<i>Ut moveat, delectat, doceat?</i>	108
Lo que esconde la prisa	118
<i>Inventio</i>	121
<i>Ingenium-ars-diligentia</i>	123
El maestro y el alumno	124
Imitación	126
Creación de criterio	127
Reglas y método	129
El orador perfecto no existe	131
La vocación como elección persistente	133
Capítulo III. La <i>pronuntiatio</i>	135
Voz	135
Gesto: los movimientos contrarios	137
Consideraciones sobre la <i>pronuntiatio</i>	144
Para emocionar tiene que emocionarse él primero	146
Sobre las pasiones heroicas	148
Público, críticos, salas	149
Epílogo: vectores de polinización	152
TERCERA PARTE: El discurso sonoro	154
Introducción	155
Capítulo I. La Pasión oratorio: origen y transformaciones	157
Capítulo II. El discurso sonoro	163
De la gran escala al <i>aria da capo</i>	163
Sobre el claroscuro	169
Cómo descryptar un código, según Quantz	171
<i>Chronos</i> y <i>kairos</i>	181
Sobre las figuras retóricas	184
La <i>pronuntiatio</i>	188
Capítulo III. “Erbarne dich”	190
El <i>exordium</i>	190
La <i>narratio-argumentatio</i>	204
La <i>peroratio</i>	217
Capítulo IV. “Ach, mein Sinn”	219
Capítulo V. La teoría de la satisfacción. El chivo expiatorio	227
Capítulo VI. La ornamentación	238
“Erbarne dich”: divergencia entre las fuentes	245
Epílogo: visión y trazado	251

<i>Apéndice</i>	254
“Ach, mein Sinn”	255
“Erbarme dich”	259
Índice de ilustraciones	264
<i>Bibliografía</i>	265

Síntesis / Abstract

El presente estudio aborda el sistema retórico tal y como lo consideraron los oradores M. T. Cicerón y M. F. Quintiliano, oradores vinculados a la ciudad de Roma en el siglo I. a. C. y I. d. C. respectivamente. Entre todas las investigaciones y propuestas realizadas a lo largo de los cinco siglos de desarrollo de la ciencia retórica para entonces, entendemos que el sistema retórico que configuraron ambos oradores romanos es una cumbre, el más completo y universal de todos los posibles. Dicho sistema extendió su influencia más allá de los límites de su tiempo, de tal manera que permeó la cultura europea durante el Renacimiento, el Barroco, y el siglo de la Ilustración. Lo hizo en cada momento en distinto grado, con muy diversas repercusiones a lo largo del tiempo en cada cultura de las que fueron configurando Europa, según esta transitaba por las distintas fases de su Historia.

En la primera parte de esta investigación proponemos un recorrido por los aspectos más significativos del sistema retórico romano, tal y como lo configuraron Cicerón y Quintiliano. Hemos buscado recuperar la definición, así como restituir la conciencia de su relevancia, de lo que ambos proponen con total evidencia como núcleo del sistema en sus tratados: el orador perfecto. Serán sus tratados sobre oratoria, fundamentalmente, los que guíen el itinerario para trazar tanto el perfil de dicha figura, como las ramificaciones del sistema retórico que brotan del mismo.

En la segunda parte hemos llevado a cabo una observación exhaustiva al respecto de la presencia de la figura del orador que ellos dibujan en el mundo musical del siglo XVIII. Para ello hemos realizado una selección de tratadistas musicales del siglo XVIII, selección fundamentada en dos criterios. Del mismo modo que los oradores romanos aunaban acción y pensamiento, experiencia y reflexión teórica, hemos buscado que los tratadistas contemplados del siglo XVIII ofrecieran la misma síntesis: todos ellos son músicos que experimentan activamente la música (compositiva y/o interpretativamente hablando), reflexionan, escriben. Por otro lado, nos ha parecido significativo que la mayoría pertenecieran a la tradición germana, por ser esta la que conserva el sistema retórico durante el siglo XVIII con una mayor trascendencia en la cultura. Los músicos del siglo XVIII P. F. Tosi, J. Mattheson, J.J. Quantz, C. P. E. Bach, y L. Mozart, nos van a mostrar en qué medida la retórica, la filosofía, el pensamiento musical, la ornamentación, y la interpretación, están en deuda con los tratadistas romanos. Al mismo tiempo, sus reflexiones revelarán que la figura del orador perfecto se halla desdibujada, casi totalmente ausente, relegada al inconsciente de la cultura. Todos ellos, excepto el primero, son de tradición germana y escriben sus tratados en torno a la mitad de la centuria. P. F. Tosi, italiano que publica el suyo al inicio del siglo, nos ha parecido significativo para constatar las consecuencias que la expansión de la Ilustración va a tener en la configuración de la Europa moderna, consecuencias que se hacen evidentes tanto en las diferencias como en las coincidencias que van a emerger entre él y los tratadistas mencionados.

Por último, en la tercera parte realizaremos una inmersión en todo lo relativo al discurso retórico, el fruto del orador perfecto configurado en la primera parte. Para observar cómo se concretan los parámetros relativos al discurso retórico en la música presentamos una aproximación retórica a dos arias *da capo* de J. S. Bach: “Ach, mein Sinn” y “Erbarme dich”. Ambas arias corresponden al mismo punto narrativo, la negación de Pedro, de sendas Pasiones, *Pasión según S. Juan*, y *Pasión según S. Mateo*, respectivamente. J. S. Bach y su música, el orador y su discurso sonoro, van a revelar una familiaridad absoluta con el universal del orador perfecto que dibujan los tratadistas romanos, perfil diluido cada vez más en un tiempo de profundo cambio como fue el siglo XVIII.

El grado parcial en el que los ecos de la Antigüedad clásica resuenan en el siglo que inaugura la modernidad nos descubre quiénes somos, cuál es la raíz de nuestra comprensión de lo artístico, de lo escénico, actualmente. Señala lo que habría que considerar para alcanzar una comunicación plenamente retórica en el repertorio que lo exija, más allá de los desafíos técnicos que la música imponga, del preciosismo en el que hemos transformado la búsqueda de la belleza, así como de la velocidad de los diversos sistemas de producción artística, tanto del pasado como del presente.

Abstract

The present study tackles the rhetorical system as considered by speakers M.T. Cicero and M.F. Quintilian, who were linked to the city of Rome in the 1st century BC and the 1st century AD respectively. Among the research and proposals made during the five centuries of development of rhetoric by then, this study assumes that the rhetorical system devised by both Roman speakers is a culminating point, for it is the most complete and universal amongst all other possible systems. Its influence extended beyond the limits of its period, so that it permeated European culture during the Renaissance, Baroque and the Enlightenment. Its degree of influence was different in every period, as were its repercussions over time on the cultures that were conforming Europe, as the continent was going through the different phases of its History.

The first part of this study proposes a route throughout the most significant aspects of the Roman rhetorical system, as devised by Cicero and Quintilian. The aim is to bring back their definition and restore awareness of the importance of the ideal orator, which they propose in their treatises as the proved core of the system. These treatises on oratory are going to be the main guide of the route, in order to build up the profile of this ideal orator, as well as the ramifications of the rhetorical system that stem from this figure.

The second part of this work has examined exhaustively the presence of the figure of the orator that these two authors constructed in the music world of the 18th century. In order to achieve this, a selection of musical treatise writers of the 18th century has been made, based on two criteria. On the one hand, as Roman speakers united action and thinking, experience and theoretical reflection, only 18th-century treatise writers that offered the

same synthesis have been selected: all of them were musicians that experienced music actively (in terms of composition and/or interpretation), they reflected, they wrote. On the other hand, it is here considered significant that most of them belonged to the German tradition, being this tradition the one that preserves the rhetorical system in the 18th century with the greatest influence in culture. The 18th century musicians P. F. Tosi, J. Mattheson, J.J. Quantz, C.P.E. Bach and L. Mozart will be used to show to what extent rhetoric, philosophy, musical thinking, ornamentation and interpretation are indebted to the Roman treatise writers. At the same time, their reflections will reveal that the figure of the ideal orator is blurred, almost totally absent, consigned to the culture's unconscious. All of them, excepting the first one, belong to the German tradition and write their treatises around the middle of the century. The Italian writer P.F. Tosi, whose work was published at the beginning of the century, has been important in order to state the consequences of the expansion of the Enlightenment for the shaping of modern Europe, which become obvious both in the differences and similarities that emerge between him and the aforementioned treatise writers.

Finally, the third part consists of an immersion in every aspect of the rhetorical discourse, the elaborated result of the perfect speaker as configured in the first part of this study. In order to observe how the parameters related to the rhetorical discourse materialise in music, a rhetorical approach to two arias da capo by J.S. Bach is developed: "Ach, mein Sinn" and "Erbarne mich". Both of them refer to the same narrative point: Peter's denial in the two Passions, *St. John's Passion* and *St. Matthew's Passion* respectively. J.S. Bach and his music, the speaker and his sonorous discourse, reveal an absolute familiarity with the universal of the ideal orator that the Roman treatise writers created, an increasingly blurred profile in a time of profound changes as was the 18th century.

The moderate degree in which the echoes of the Classic Antiquity resound in the century that opens the modern era shows us who we are, what is the root of the current understanding of the artistic and scenic elements. It points out what should be considered to achieve a totally rhetorical communication in the repertoire that calls for it, beyond the technical challenges that the music may impose, the preciousness in which we have transformed the search for beauty, and the speed of the diverse artistic production systems both past and present.

Abreviaturas y símbolos

Cic.	Cicerón
Q.	Quintiliano
M.	Mattheson
*	La cursiva del texto es mía

Introducción

Son abundantes los estudios que han ido recuperando los fundamentos de la música retórica, así como desvelando sus conexiones con la oratoria clásica, de la que la misma procede. Tenemos hoy a disposición investigaciones minuciosas y necesarias que permiten abarcar un ámbito de dimensiones considerables como es el de la retórica musical, ámbito que informó la sociedad europea y sus manifestaciones artísticas desde principios del siglo XVI hasta la última década del siglo XVIII. Los estudios han ofrecido, tanto a los intérpretes, como a los teóricos, como al público, las claves para entender unos repertorios escritos dentro de un marco que nos era ajeno en la mayoría de sus fundamentos. Así, contamos con análisis de obras musicales desde la perspectiva del discurso retórico, como el elaborado por Judy Tarling sobre *El Mesías*;¹ estudios exhaustivos del sistema retórico así como de las figuras retóricas musicales, como el propuesto por Dietrich Bartel *Musica Poetica: Musical-Rhetorical figures in German Baroque music*,² o el trabajo *Música y retórica en el barroco*³ de Rubén López Cano; investigaciones sobre la tradición retórica, así como sobre los requisitos para consumir con éxito la entrega del discurso sonoro, como la publicación de Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric*,⁴ o la más reciente *The Pathetick Musician: moving an audience in the age of eloquence* de Bruce Haynes y Geoffrey Burgess,⁵ entre otras de las que vamos a mencionar a lo largo de este estudio.

Todo ello ha sido profundamente revelador, y constituye parte del cimiento de la presente investigación. Sin embargo, hay que precisar que los estudios existentes, con todas las perspectivas que recuperan, no sustituyen en ningún caso a las fuentes primarias: las fuentes de la oratoria clásica, tanto griegas como romanas. Las más significativas que han llegado a nuestros días son: la *Poética*⁶ y la *Retórica*⁷ (335 a. C.) de Aristóteles; las obras de Cicerón: *De inventione*⁸ (84 a. C.), *De oratore*⁹ (55 a.C), *Orator*¹⁰ (46 a. C.), *Brutus* (46 a. C.), *De optimo genere oratorum* (46 a. C.), *Partitiones Oratoriae*, *Topica* (44 a. C.); el

¹ Judy Tarling, *Haendel's Messiah. A Rhetorical Guide*. Corda Music Publications, 2014.

² Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical figures in German Baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.

³ Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*. 2ª ed. Amalgama textos, 2012.

⁴ Judy Tarling, *The weapons of Rhetoric. A guide for musicians and audiences*. Corda Music Publications, 2004.

⁵ Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician: moving an audience in the age of eloquence*. Oxford University Press, 2016.

⁶ Aristóteles, *Poética*. Valentín García Yebra (ed. y trad.) Gredos, 2010.

⁷ Aristóteles, *Ética nicomáquea. Política. Retórica*. Quintín Racionero (traductor de la Retórica). Gredos, 2011.

⁸ Cicerón, *La invención retórica*. Salvador Núñez (trad. y ed.). Gredos, 1997.

⁹ Cicerón, *Sobre el orador*. José Javier Iso (trad. y ed.). Gredos, 2002.

¹⁰ Cicerón, *El orador*. Eustaquio Sánchez (trad. y ed.). Alianza, 2013.

anónimo *Rhetorica ad Herennium*¹¹ (ca. 86-82 a. C.), escrito por un desconocido profesor de retórica en Roma, contemporáneo de Cicerón; y, por último, los doce libros que componen la obra didáctica más ambiciosa de la Antigüedad clásica: la *Institutio oratoria*¹² de M. F. Quintiliano (95 d. C.). De todas ellas, los más completos son sin duda los tratados de los oradores Cicerón y Quintiliano, escritos en su plena madurez. Son estas obras las que más influencia tuvieron en la configuración de la cultura europea desde el Renacimiento, hasta el punto de que su recuperación y difusión generó lo que podríamos calificar como un impulso cuya energía dinámica mantuvo su inercia hasta finales del siglo XVIII.¹³ En 1416, el texto completo de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano fue descubierto en el monasterio de San Galo en Suiza por el humanista italiano Poggio Bracciolini.¹⁴ En el mismo año, este humanista italiano había recuperado textos de discursos de Cicerón en el monasterio de Cluny. El impacto no se hizo esperar: el *De oratore* de Cicerón fue el primer libro impreso en Italia en 1465; la *Institutio oratoria* de Quintiliano se imprimió igualmente en Italia en 1470.¹⁵ Entre los años 1475 y 1600 se publicaron más de un centenar de ediciones de esta obra.¹⁶ La difusión de este texto a través de la imprenta impregnó el Renacimiento. Por todo ello, son estas las fuentes a las que vamos a acudir a lo largo de las tres partes de este estudio.

Es al abordar estos tratados romanos cuando emerge el contraste con las investigaciones que han ido recuperando el sistema retórico musical mencionadas anteriormente, contraste que genera las preguntas: ¿qué deberíamos entender exactamente por sistema retórico a la luz de las fuentes romanas? ¿cuánto de esa visión sobre el sistema retórico de Cicerón y Quintiliano permanece en la inercia del impulso renacentista que configuró la modernidad europea? Se revela que se ha mantenido históricamente (tanto en la Antigüedad clásica como posteriormente desde el Renacimiento) una tendencia a entender el sistema retórico como un todo articulado en partes, de tal manera que asumimos que queda constituido y definido por los aspectos que podríamos calificar como más técnicos del mismo: las figuras retóricas en su amplísimo espectro; el discurso, su estructura y sus variables; o los requisitos técnicos

¹¹ Anónimo, *Retórica a Herenio*. Salvador Núñez (ed. y trad.). Gredos, 1997.

¹² M. F. Quintiliano, *Institutionis oratoriae*. Vol. I-IV, Alfonso Ortega Carmona (ed. y trad.). Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.

¹³ “Es la retórica un constituyente fundamental de la cultura clásica que impregna de tal modo la cultura del mundo occidental que esta no podría ser entendida sin la retórica. Ha sido precisamente la idea de herencia cultural a propósito de esta disciplina lo que me ha llevado a llamar *rhetorica recepta* a la retórica que, a partir de la griega, se configuró en el mundo romano y que, consolidada como sistema teórico, ha sido recibida e interpretada en sucesivos momentos históricos hasta llegar al presente.” Albadalejo, Tomás (1998). *Retórica y cultura. A propósito de la oratoria política*. Emilio del Río, J.A. Caballero, Tomás Albadalejo (eds), *Quintiliano y la formación del orador político*, Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, Instituto de estudios riojanos, p. 13.

¹⁴ Citado en McCreless, Patrick (2008). *Music and Rhetoric. Models of musical analysis*, Cambridge University Press, p.850.

¹⁵ Tarling, *The weapons*. Pág. 11.

¹⁶ “A partir de 1500, tanto la *Retórica a Herenio* como *La invención retórica* de Cicerón sufren la competencia de toda una serie de textos más sofisticados, como los de Quintiliano, las obras maduras de Cicerón, o textos griegos como los tratados de Hermógenes. Por otra parte, aparecen también entonces las nuevas retóricas renacentistas, como la de Nebrija, [...] que se adaptan mejor a las necesidades del momento y sustituyen a estos textos como manuales de enseñanza.” Introducción a la *Retórica a Herenio*. Gredos, p. 45.

exigidos para una entrega escénica adecuada del mismo. Los dos primeros ámbitos (figuras y discurso) reflejan en cierto sentido el proceso retórico-musical histórico: en el Renacimiento y primer Barroco, los compositores que estaban urdiendo el tejido de la música retórica, la así llamada *Música Poética*, buscaron recrear las figuras retóricas del lenguaje verbal en la música para lograr un abanico amplio que permitiera todas las expresiones de los afectos;¹⁷ en el siglo XVIII el campo se amplió y cobraron mayor relieve las cuestiones al respecto de la estructura del discurso sonoro. En los estudios actuales aparece todo ello tratado exhaustivamente, de tal manera que podemos asumir la recuperación de la *Música Poética* de una manera completa. Pero queda, sin embargo, en un margen menos significativo, cuando no inexistente, lo que al leer las fuentes clásicas romanas se revela como la pieza central del sistema retórico: el orador. Más concretamente, lo que Cicerón y Quintiliano denominaron, continua y reiteradamente a lo largo de sus tratados, como el ‘orador perfecto’. Desde el punto de vista de estos tratadistas romanos, si esta figura no se define, y si una vez definida no se tiene presente como un referente, la comunicación retórica fallará por muy técnicamente consciente, elaborada y precisa que sea.

En la primera parte de este estudio comenzaremos por recuperar, a partir de estas fuentes clásicas, la figura del orador perfecto en todas las dimensiones que consideran imprescindibles Cicerón y Quintiliano. En todo momento, conciben ese orador como creador y como intérprete, el que elabora el discurso y el que lo entrega; no se da, por tanto, una disociación de ambas facetas en ningún momento a lo largo de sus tratados. Proponemos un recorrido que nos presenta con detenimiento los aspectos que configuran ese núcleo del sistema retórico e impregnan orgánicamente todas sus ramificaciones. Este itinerario lo vamos a realizar, no a la manera de un estudio teórico sobre ambos autores, sino por medio de una presentación directa de sus reflexiones. Nos parece fundamental el diálogo que podemos descubrir poniendo en contraste directo los textos escritos por cada uno de ellos al respecto de la oratoria. Hemos reservado, por ello, todo el espacio que hemos considerado necesario para que sean sus palabras las que dibujen al perfecto orador. Los ámbitos del sistema retórico que ya conocemos no cambian sustancialmente bajo esta luz, más bien proponemos un acceso al sistema en el que se recupera una cierta jerarquía de prioridades, así como un tipo de relación orgánica entre sus componentes, definiendo primero el núcleo, para después asumir sus ramificaciones y situar así cada parámetro y su relevancia en otro lugar, ‘su’ lugar desde el punto de vista de estos oradores de la Roma clásica. Veremos que la aspiración a la oratoria consumada no tiene que ver, únicamente, con conocer las figuras retóricas, o saber redactar un exordio...

En la segunda parte abordaremos una selección significativa de la tratadística musical germana¹⁸ escrita en torno a la mitad del siglo XVIII: J. Mattheson, J. J. Quantz, C.P.E. Bach,

¹⁷ “Although Aristotle’s work describes emotion and character (in Part Two), important elements in the later Ciceronian rhetoric, it does not include figures of speech, which would have made it less appealing to the Renaissance audience, who loved catalogues of figures with which to elaborate and decorate language and literature. [...] Thus, the Renaissance view of rhetoric is predominantly a Roman, Ciceronian one.” Tarling, *The weapons*. 2004, p. 8.

¹⁸ La tratadística musical en lengua alemana del siglo XVIII se inserta en una tradición que es la más significativa de las escuelas nacionales musicales del momento, pues es fruto de un proceso exhaustivo de investigación retórico-musical iniciado por Burmeister a principios del siglo XVII. “It was the theorists of a

L. Mozart; tratados a los que añadiremos el del italiano P. F. Tosi, con el fin de observar el estado de la cuestión al comienzo del siglo, así como las transformaciones que la Ilustración trajo consigo. En esta selección del siglo XVIII, hemos realizado una búsqueda de todas las posibles coincidencias entre el músico europeo del último siglo retórico y el orador perfecto clásico. Este músico europeo puede ser compositor o intérprete, o ambas cosas a la vez. Sin embargo, esta realidad no afecta al concepto del orador perfecto, todas las reflexiones son asumibles por uno u otro perfil. Hemos mantenido en la lectura y selección de textos el criterio de conceder todo el espacio a la búsqueda de las reminiscencias del orador clásico, minimizando todo lo relativo a las cuestiones técnicas del sistema retórico, especialmente las referidas a las figuras retóricas, los *loci*, etc., campos ya ampliamente tratados por las investigaciones mencionadas.

En la tercera parte plantearemos los aspectos que atañen al discurso retórico, extrapolados a la música entendida como discurso sonoro. Hemos mantenido el criterio de seleccionar todas aquellas cuestiones que vinculan el fruto del orador con la figura del mismo trazada en la primera parte. Partiremos de las fuentes romanas para ir a las del siglo XVIII, y finalmente tomar contacto con dos ejemplos de la obra de uno de los músicos del siglo XVIII que encarna, en nuestra opinión, la figura del orador en su máxima realización: J. S. Bach. El análisis retórico-musical que proponemos aspira a contribuir a que el intérprete incorpore el proceso retórico compositivo hasta el nivel más profundo y completo que sea posible. Ser consciente nos parece lo único necesario y el punto medio óptimo; ir más allá conllevaría una innecesaria y perjudicial intelectualización del proceso artístico. La consciencia traza un puente que conecta ambas figuras, compositor e intérprete, y libera el vuelo artístico, como una cometa que sólo se alza cuando están tensos sus hilos. La consciencia del proceso retórico tensa los hilos de la interpretación retórica.

A la luz de este recorrido que proponemos, surgen diversas preguntas: ¿por qué las fuentes clásicas de Cicerón y Quintiliano dan tanta importancia a la figura del orador perfecto y no es así en las fuentes musicales del siglo XVIII, ni tampoco, por tanto, en los estudios actuales sobre retórica musical? ¿por qué se considera relevante un conocimiento retórico analítico, armónico, estructural, así como técnico del instrumento, para interpretar música retórica, pero se ha diluido la necesidad de conocer y asumir el perfil del orador perfecto? ¿por qué esta inconsciencia, si los tratadistas clásicos, leídos y visitados durante los siglos que configuraron Europa desde el Renacimiento, no dejan de mencionarlo? ¿será que atender a todas las demás variables conocidas y recuperadas del sistema retórico es ambición suficiente para conseguir una interpretación consumada? ¿qué carencia esencial constatamos

uniquely German musico-rhetorical tradition who imported the apparatus of rhetoric directly into music theory, in effect making it a metalanguage for music as well as for language by interpreting it as a model for musical composition. What distinguished this German effort in the long history of the interaction between rhetoric and music was precisely that it went beyond the mere drawing of analogies to a thoroughgoing attribution of specific musical substance to rhetorical terms and concepts. The ultimate success of this musico-rhetorical enterprise is open to question: music theory eventually outgrew rhetoric and developed its own vocabulary, systems, and metalanguages. Yet this peculiarly German moment, roughly the years 1550–1800, when rhetoric and music came closest together, has left a permanent stamp on Western music theory [...].” McCreless, Patrick (2008). *Music and Rhetoric*, p. 847.

hoy cuando escuchamos una interpretación retóricamente cumplida en lo que atañe a los parámetros técnicos de la disciplina?

La ausencia del espacio pleno que debería otorgarse al orador perfecto nos parece reveladora al respecto de las modificaciones que cada cultura imprime a un legado. La herencia no se conserva inmóvil, por el contrario, es siempre orgánica. La tradición crece, merma, se aproxima o diverge de su origen, según los distintos puntos de vista desde los que se lee, se recibe, se interpreta. Cada mutación de la Historia, cada cambio sociológico, cada revisión de lo que piensa el individuo sobre el mundo y sobre sí mismo, afectan al sesgo con el que se interpreta, a cuánto se toma de la misma, y de qué manera. Cicerón y Quintiliano recibieron la ciencia retórica en un estadio incipiente de plena madurez, en el que presentaba un recorrido cuyo origen se sitúa en Sicilia en torno al siglo V a. C. Ambos revisaron y ampliaron esa tradición; dibujaron la piedra angular, que es el orador perfecto; y reconstruyeron sobre ella un sistema retórico monumental; los siglos XVI y XVII parten de sus textos y reformulan dicho edificio retórico extrapolándolo a la música, entre otros contextos. Estudiar los siglos XVI y XVII excede el marco de este estudio, pero lo que al final del mismo resulta evidente es que, en el siglo XVIII que vamos a abordar, la pérdida de la piedra angular de la base es clamorosa. El edificio se presenta sin el cimiento, lo cual se perpetúa en los estudios actuales de la disciplina retórica. Mencionan al orador perfecto puntualmente, quizás asoma tangencialmente, pero en ningún caso se presenta completo, ni ocupando todo el espacio que requiere como figura central, y que ellos le otorgan con total evidencia.

Asumiendo que el sistema retórico propuesto por Cicerón y ampliado por Quintiliano es el más completo y significativo de los sistemas retóricos posibles de nuestra tradición, nos hallamos, pues, ante un desequilibrio. Esta entropía tenderá a reorganizarse buscando una forma de subsanarlo, pero sin conseguirlo, pues en ningún caso se restaura la pieza ausente. La memoria de la cultura ya no la recuerda, no se puede restituir algo de cuya existencia ya no se tiene, a un nivel general, consciencia. Por tanto, escribiendo tratadística, creyendo afinar y completar el sistema, en realidad lo que se termina haciendo es descompensarlo aún más en la única dirección que le parece al siglo XVIII sólida y suficiente: focalizando abrumadora y casi exclusivamente en los aspectos más técnicos de la disciplina musical, el arco resultante que construyen los tratados que inauguran la modernidad parece ser triunfal, monumental. Diríamos, asombrados ante el logro, que se sostiene. Pero, a la luz de la oratoria romana se revela que, en realidad, ese arco parecería estar construido en falso.

En distinta medida, la ausencia de este concepto del orador ideal se dio igualmente en los estudios y tratados sobre oratoria de la Antigüedad clásica, con la excepción de los autores que nos ocupan. Cicerón en particular hará una crítica sistemática a la mayoría de los rétores que le precedieron, así como a sus coetáneos, que, desde su punto de vista, no llegan a la esencia de la disciplina ni en sus tratados ni en su práctica. Quintiliano igualmente se suma a la revisión de una tradición a la que considera que le falta el principal fundamento. Sobre este tema trataremos más extensamente en el capítulo I.

Los diversos autores que vamos a abordar proceden de tres momentos históricos: en primer lugar, los oradores vinculados a la ciudad de Roma en el período clásico; Cicerón

vivió en el siglo I a. C. (106 - 43 a. C.), Quintiliano en el siglo I d. C. (ca. 35 - ca. 96 d. C.). En la segunda parte recorreremos una selección de los tratadistas musicales que más eco tuvieron en el siglo XVIII: P. F. Tosi, J. Mattheson, J. J. Quantz, C.P.E. Bach, L. Mozart. Los tres momentos históricos son profundamente distintos entre sí, aunque comparten una misma carencia: todos estos tratadistas manifiestan estar sumidos en una crisis de civilización profunda que, con mayor o menor evidencia, está latiendo bajo los acontecimientos de la superficie de estos siglos. El péndulo de la Historia se halla en su extremo más crítico en la Roma convulsa de Cicerón, más agudamente aún en la de Quintiliano,¹⁹ y en plena Ilustración, de tal manera que esa crisis forma parte de los tratados en tanto en cuanto es el marco del que brotan, al tiempo que aparece reflejada, como veremos, en muchas de sus reflexiones.

Al respecto de la oratoria o de la retórica, conviene hacer dos breves reflexiones. La primera, terminológica: retórica es el término de raíz griega (ῥητορικὴ: *rētorikḗ*), oratoria el de raíz latina (*orare*: hablar en público). Existía una tradición de pensamiento según la cual se fue perfilando un matiz diferenciador al utilizar uno u otro vocablo: la oratoria tendría que ver esencialmente con la oralidad del discurso; la retórica con todo lo que atañe al discurso escrito.²⁰ Esta diferenciación es insustancial para Quintiliano y Cicerón. La oralidad enmarca el proceso retórico: es origen del mismo y deviene fin. La comunicación oral retórica existió antes del discurso escrito.²¹ Y es fin, la oralidad es el objetivo último: una vez elaborado por escrito dicho discurso, hay que convertirlo en interpretación viva, auténtica. El matiz diferenciador entre ambos términos podía asumirse, y hubo oradores que lo tuvieron presente. Cicerón y Quintiliano, no. Más aún, diferenciar ambos términos derivó en lo que afirma la siguiente reflexión: la oratoria emociona, la retórica piensa. La capacidad y la necesidad de la oratoria de tener una dimensión filosófica, o reflexiva, en cualquiera de sus formas (oral o escrita), será una de las reivindicaciones de ambos.²² Por tanto, esta diferenciación no afecta a

¹⁹ “En la sociedad que le tocó vivir a Quintiliano no había lugar para un personaje de las características de ese orador ideal. Lo habría habido en la República, tan añorada por Tácito y otros contemporáneos de Quintiliano, pero los tiempos en los que el poder decisorio de Roma residía en el senado habían pasado hacía un siglo y nunca regresarían”. Sin embargo, la aparente utopía del orador perfecto trazada en la *Institutio Oratoria* configuró a personalidades destacadas en el imperio. Como indica el mismo autor: “los alumnos de Quintiliano se contaron entre las personalidades más destacadas de la época: Plinio el Joven, probablemente Juvenal y Tácito, miembros destacados de la familia imperial y hemos de suponer que, como dijo Marcial, ‘lo más granado de la juventud romana’ pasó por sus aulas y formó luego la clase dirigente del imperio.” del Río, Emilio (1998). La *Institutio oratoria* como manual del buen político. Emilio del Río, J.A. Caballero, Tomás Albaladejo (eds), *Quintiliano y la formación del orador político*, Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, Instituto de Estudios Riojanos, p. 149, 151.

²⁰ “By 393 B.C., Isocrates (436-338 B.C.), who established a school of rhetoric in Athens, was writing down and polishing his speeches -an act of crucial importance, inasmuch as a perennial dispute in rhetoric turns on the question of whether it is an oral art of persuasion, negotiated in real time in front of a live audience as an act with a civic function (what George Kennedy, the distinguished historian of rhetoric, calls ‘primary rhetoric’), or whether it is a written, academic discipline, a discipline of poetics or pedagogy, carried out entirely in writing (Kennedy’s ‘secondary rhetoric’).” McCreless, Patrick (2008). *Music and Rhetoric*, p.849.

²¹ Véase Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*, 2011-, p. 29 y 30.

²² “Dietrich Bartel points out that the prominence given by Italian composers to *pronuntiatio*, the affective aspect of rhetoric, ‘was modeled after the art of oratory rather than the discipline of rhetoric. Its goal was to imitate the actor rather than the playwright, the orator rather than the rhetorician. Its direct affective and aesthetic effect led to a form of musical expression which focused on a modern aesthetic principle of expressing

ninguno de los trazados que vamos a realizar a través de las obras de estos autores, de tal manera que utilizaremos ambos términos indistintamente a lo largo de estas páginas.

Q. XII, X, 49.- Porque muchísimos hombres eruditos han opinado que para la pronunciación del discurso hay un procedimiento distinto al de su publicación escrita, y que por eso algunos brillantísimos oradores en sus intervenciones públicas nada dejaron a la posteridad [...]; y otros a su vez, inmejorables en la composición de discursos escritos, no fueron aptos para su pronunciación ante tribunales, como Isócrates.

Q. XII, X, 51.- A mí me parece que el hablar bien y el escribir bien es una misma cosa.

La segunda reflexión tiene que ver con que toda acción que se lleva a cabo sobre un escenario se da dentro de un marco común, que es un marco retórico. Este ámbito compartido hace que estén conectados con un hilo invisible el conferenciante que imparte una lección con el político que se dirige a una asamblea, con el abogado que se dirige a un jurado y a un juez, con el actor, el músico, y el bailarín, que se dirigen a un público. Todos ellos forman parte de un idéntico contexto retórico, y todo aquello que va a ser tratado y comentado a lo largo de estos capítulos acerca del perfecto orador es extrapolable de manera casi absoluta a cualquiera de estos perfiles. Estaremos hablando del orador del foro y del senado, el orador político y judicial romano, heredero del rétor griego, sabiendo que a su lado se hallan todas estas figuras, recibiendo la misma guía. De entre todas las conexiones posibles, el símil orador-músico es el que más relieve va a adquirir para nosotros.

Es posible que leer con atención a estos oradores romanos al respecto de todo aquello que es previo a la dimensión técnica de una disciplina como la retórica pueda ayudarnos a tomar conciencia de cuál es la piedra angular en las artes escénicas fundamentadas en la misma, cimiento desdibujado cada vez más desde el inicio de la modernidad. Anterior al dominio de la técnica oratoria es la formación del carácter del orador. Les parecía, sin duda, infinitamente más esencial formarlo bien que el que estuviera en posesión de un dominio de la técnica en sí. Tener una técnica sólida tenía que darse, desde luego, pero no primera ni únicamente, pues realmente todo lo que ocurriera en el foro, o ante la asamblea del senado, provendría de cómo fuera ese carácter: cada idea, cada decisión, cada resultado, la configuración de la representación.

Fue Oriente, el tao, el que declaró que la realidad de los edificios no eran las paredes y el techo, sino el espacio interior en el que se vive.²³ El espacio interior es la realidad del edificio. Si esto se asume, y al nivel de la oratoria Cicerón y Quintiliano lo asumieron, significa que hay que construir desde dentro hacia fuera. El concepto de ‘espacio interior’, ese espacio que en el sistema retórico ocupa el carácter del orador, es orgánico, donde *orgánico*, tal y como empleamos el término, significa *natural, esencial, perteneciente a* en

and stirring the affections rather than explaining the text.’ Thus, the musical-rhetorical figures employed by Handel serve primarily to enhance the drama of *Messiah* rather than advance a theological argument.” Neufeld, Gerard (2014). The preacher and the actor: Bach, Händel and the passionate listener. *Athens journal of Humanities and Arts*, p. 119.

²³ Reflexión de Lao Tse: “La realidad del edificio no consiste en las cuatro paredes y el techo, sino en el espacio en el que se habita”, parafraseada por el arquitecto Frank Lloyd Wright (1867-1959) en una entrevista publicada por “The Sunday Times”, 3-nov-1957, recogida en Cristoph Silvester, *Las grandes entrevistas de la historia*, Aguilar 1997, p. 334.

lugar de *encima de*. Son innumerables las ocasiones en las que esta perspectiva aparece a lo largo de sus escritos.

Q. XI, I, 30.- Porque el discurso revela por lo general la clase de caracteres y descubre los secretos del corazón; y no sin razón dejaron escrito los griegos: *Como uno vive, así también habla*.

En estos tratados romanos objeto de nuestro estudio se traza puntualmente un camino desde el foro hacia las artes escénicas: el orador romano va a tomar prestado del actor y del músico todo lo que le sea útil para ser aplicado en su ámbito retórico-judicial. El Renacimiento recorrerá la misma vía entre el foro y las artes escénicas, sólo que en dirección contraria: recuperando y leyendo estas fuentes forenses romanas, el artista del Renacimiento tomará del orador del foro todo lo que sea significativo para vivificar y dirigir hacia otro marco, tras el período medieval, no sólo al músico, o al actor, sino también el resto de las artes.²⁴ El hilo que conecta la oratoria con las artes es dinámico. La retórica artística, realizando este bucle histórico, bebiendo de las fuentes forenses que a su vez ayudó a formar, impregnará el mundo europeo durante tres siglos: los pertenecientes a la sociedad renacentista, al mundo barroco, y a la Ilustración, en donde comienza su propio declive ya consumado a partir del final del siglo XVIII.

Para finalizar esta introducción, una constatación. El perfil del perfecto orador que va a ir emergiendo dibujado por Cicerón y Quintiliano no nos resulta desconocido. Es el perfil del referente humanista por antonomasia, sea cual sea el campo del que emerja o la fase de la Historia a la que pertenezca. Siguiendo la influencia platónica que Cicerón acusó, y que Quintiliano reafirmó,²⁵ podríamos decir que Cicerón y Quintiliano retiran con sus tratados y con su práctica el velo que lo ocultaba en la época clásica romana y permiten que la figura se vea en todas sus dimensiones y con total nitidez. La recorren entera, redefiniendo el contorno desde todos los ángulos y puntos de vista posibles. Restauran y restituyen a su época, a todas las épocas, esta categoría universal, imperecedera. El perfecto orador será admirable por la *virtus*, principalmente. Esa *virtus* aparece dibujada de la siguiente manera por Cicerón y Quintiliano:

Cic., *De orat.*, II, 11, 46.- [Sobre el estilo demostrativo] El que alabe a alguien, comprenderá que en primer lugar ha de exponer los bienes propios de la Fortuna. Éstos afectan al linaje, al patrimonio, a los parientes, los amigos, los recursos, la salud, la belleza, el vigor, el talento y las demás cosas que o son propias de la persona o externas a ella. Si las ha tenido, que las utilizó bien; si no las ha tenido, que ha carecido de ellas con dignidad; si las perdió, que lo sufrió con resignación; a continuación, qué ha hecho o soportado con prudencia aquel a quien se va a alabar, qué con generosidad, qué con valentía, qué con justicia, qué con altura de miras, qué con

²⁴ “Among those disciplines are painting, for which Leon Battista Alberti initiated a long tradition of rhetorically based criticism in his *De pictura* of 1435, and music, which in the late Renaissance saw the flowering of a musico-rhetorical tradition.” McCreless, Patrick (2008). *Music and Rhetoric*, p. 851.

²⁵ “La huella de Platón, tan admirada por Cicerón, impresa en la primera reflexión de Occidente sobre la función de la Filosofía en la formación del hombre, jamás desapareció en Grecia y Roma. Desde su orientación educativa es Quintiliano el testimonio más extenso e importante, tras el magisterio de Cicerón, de que el ideal educativo depende radicalmente de la concepción del mundo y de la vida en sociedad que todo educador propone.” Alfonso Ortega Carmona, *Estudios sobre la Institutio Oratoria*. Tomo V, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, p. 17.

honradez, qué con gratitud, qué con verdadero espíritu humano, qué en resumen con algún tipo de excelencia.

Q. III, VII, 13.- Pero todos los bienes, externos a nosotros y cuanto a los hombres cayó en suerte, no se prestan al elogio por el hecho de que uno los haya poseído, sino por haberlos utilizado de manera honorable.

Nosotros observamos actualmente la paulatina desaparición de una generación que configuraba el hasta ahora último eslabón de la cadena que nos unía con la tradición más noble del referente humanístico. El relevo es vacilante e impreciso. Regresemos, pues, a las fuentes.

PRIMERA PARTE:

El perfecto orador a partir de los textos de Cicerón y Quintiliano

Capítulo I. Dos perfiles

Cicerón muere en Roma en el año 43 a. C., Quintiliano nace en Calahorra entre los años 30-35 d. C. En ese siglo transcurrido tras su muerte, Cicerón será silenciado por la cultura romana, extendiéndose por la misma un anticiceronianismo manifiesto. Esto es imperceptible en cuanto entramos en el espacio de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, hasta tal punto deudora del primero, que pareciera que vemos a ambos dialogando a través de sus escritos, transitando a través de los diversos temas que tratan, observando, reflexionando, comentando. Parecen compartir espacio geográfico y temporal, así como pensamiento y visión. En sus textos se nos revelan dos espíritus estrechamente vinculados por la palabra escrita, que se convierte en un puente que sobrevuela el tiempo y las transformaciones de la realidad romana a lo largo del transcurso de un siglo.

Quintiliano tendrá, por ser el posterior, la posibilidad de referirse frecuentemente a Cicerón en su obra, estableciendo con él un diálogo implícito. En ese diálogo hay, en términos generales, acuerdo. Cicerón es esencialmente un orador que cuando escribe hace crítica de la oratoria; Quintiliano, formado en Roma e hijo de un maestro de retórica, es ante todo maestro de oradores, enfoca la oratoria con una actitud didáctica. En ocasiones, por esta diferencia esencial en los perfiles, hay divergencia, transformada por Quintiliano en aparente acuerdo.²⁶ Trataremos alguno de los puntos de discrepancia más adelante.

El siglo que media entre ambos ha intensificado la lasitud del mundo mediterráneo. La esencia de la visión que planteó Cicerón sobre el ser humano y su confrontación con el mundo es vivida por Quintiliano aún más agudamente. En el tiempo de Cicerón, la República romana, aunque inestable, se asentaba sobre sus instituciones, con un senado activo y un poder judicial independiente. Quintiliano y su generación, que viven ya en el Imperio Romano, son el último recuerdo de un mundo que ya no existe ni siquiera para ellos, pero en cuyos valores aún fueron educados. Ese Imperio fue prescindiendo paulatinamente de la necesidad de la oratoria.²⁷ La elocuencia como instrumento político al servicio del Estado quedó reducida en última instancia al panegírico, al género demostrativo. El discurso retórico, que terminó concretándose en tres géneros (presentes ya desde la época griega), reflejaba en ellos el contexto de tres circunstancias propias tanto de la polis griega como de la ciudad de Roma: el género judicial surge en los tribunales populares; el género deliberativo se desarrolla en las asambleas de los ciudadanos, en las que se discutían propuestas y se

²⁶ “Si bien Quintiliano es un eco de Cicerón, su actitud, en cambio, es claramente diferente. De tales diferencias surgen, a veces, las tergiversaciones y manipulaciones que Quintiliano hace de los textos ciceronianos para conservar la cobertura de la *auctoritas* de aquel.” Alberte, Antonio (1998). Recepción de los criterios retóricos ciceronianos. Emilio del Río, J.A. Caballero, Tomás Albaladejo (eds), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica. Vol. I*. Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, Instituto de estudios riojanos, p. 177.

²⁷ del Río, Emilio (1998). La *Institutio oratoria* como manual del buen político. Emilio del Río, J.A. Caballero, Tomás Albaladejo (eds), *Quintiliano y la formación del orador político*, Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, Instituto de Estudios Riojanos, p.133-152.

llegaba a decisiones que afectaban a la ciudad; el género demostrativo era el propio de los actos solemnes en los que se ensalzaba a los personajes señalados de la ciudad.

Aristóteles, *Retórica* I, 1358b40.- Tres son en número las especies de la retórica, dado que otras tantas son las clases de oyentes de discursos que existen. Porque el discurso consta de tres componentes: el que habla, aquello de lo que habla y aquel al que habla; pero el fin se refiere a este último, quiero decir, al oyente. Ahora bien, el oyente es, por fuerza, o un espectador o uno que juzga; y, en este último caso, o uno que juzga sobre cosas pasadas o sobre cosas futuras. Hay, en efecto, quien juzga sobre lo futuro, como, por ejemplo, un miembro de una asamblea; y quien juzga sobre sucesos pasados, como hace el juez; el espectador, por su parte, juzga sobre la capacidad del orador. De modo que es preciso que existan tres géneros de discursos retóricos: el deliberativo, el judicial y el epidíctico.

De los tres géneros, será el deliberativo el que más importancia cobre para Quintiliano, en tanto en cuanto el orador tiene en sus manos orientar el futuro de la ciudad. Dirigirse a la asamblea y guiar las decisiones comunes es lo que adquiere mayor relieve. Sin embargo, con el transcurrir del Imperio, el orador deja de ser piedra angular de la vida política, judicial y social. No existía un Senado deliberativo, ni el poder judicial era independiente, por tanto, el Imperio no necesitaba de oradores que hicieran visibles todos los ángulos de una causa. Cicerón vivió tiempos convulsos en los que la República romana, aun desintegrándose, seguía en pie, pese a dos guerras civiles, y facciones enfrentadas por el poder. En los tiempos de Quintiliano, hallamos una polaridad cada vez más aguda: con un Imperio en poderosa expansión hacia el exterior y una sociedad cada vez más laxa bajo la máscara triunfante, la situación es igualmente inestable, pero de otra manera. Ambos entenderán que, a mayor decadencia, mayor necesidad de afirmar reiteradamente que el hombre sin alma no es hombre; que el orador, que es el individuo en una posición privilegiada, el hombre escuchado que tiene que hablar siempre desde la sabiduría, no puede pasar por la vida pública sin cumplir con ese cometido, no puede abandonarse al deleite del propio talento ni del éxito; que la asamblea tiene la responsabilidad de exigir la excelencia, tanto al orador como a sí misma, y estar preparada para recibirla.

Cic., *De orat.*, I, 25, 116.- Es gran peso y responsabilidad asumir y mantener que uno es, cuando todos los demás callan, el único digno de ser escuchado en reuniones humanas acerca de asuntos de gran importancia.

Q. III, VIII, 13.- Porque debe ser y parecer el más sensato y el mejor todo aquel que quiera que confíen todos en su juicio, en cuestiones que atañen a la utilidad y a la honorabilidad.

Cic., *Orator*, 101.- No podemos ver la elocuencia con otros ojos que los del espíritu.

Q. III, VIII, 12.- Tiene extraordinario valor la autoridad de la personalidad.

Cicerón y Quintiliano no tienen iguales en su tiempo. Aunque llevan ambos una intensa vida pública (polémica en el caso de Cicerón, laureada en el de Quintiliano), en lo que se refiere al pensamiento los dos se hallan en un puesto de vigía, altos y solitarios. De los tres tipos de amistad que menciona Aristóteles, el diálogo silencioso de Quintiliano con Cicerón se dibuja como la forma más alta, no por literaria menos real. Según Aristóteles, la amistad auténtica, la que merece tal nombre, es aquella que se basa en la excelencia, en la *virtus*, en lo

bueno, y en la cual el amigo es querido por sí mismo.²⁸ Teniendo en cuenta que ambos van a plantear la dimensión filosófico-ética de la oratoria y del orador con profundidad, las reflexiones de Aristóteles sobre la amistad los enmarcan adecuadamente.

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VIII 4, 1157a25-31.- Puesto que la gente llama también amigos a los que lo son por interés, como las ciudades (pues las alianzas entre ciudades se cree que surgen por conveniencia) y a aquellos que se quieren por placer, como los niños, quizá debamos llamarlos también nosotros amigos, pero añadir que hay varias especies de amistad. Una amistad primaria y principal será la de los buenos en tanto que buenos, y las demás lo serán por semejanza, pues en estas son amigos en la medida en que se da en ellos algo bueno y semejante.

Q. X, I, 108.- Marco Tulio [Cicerón], a mi parecer, después de haberse entregado por entero a la imitación de los griegos, se labró la fuerza de lenguaje de Demóstenes,²⁹ la plenitud de Platón, el encanto de Isócrates.³⁰ 109.- Y no sólo consiguió con su estudio lo que fue mejor en cada uno de estos tres, sino que la mayor parte o, por mejor decir, todas las excelencias de su estilo las creó de sí misma la felicísima abundancia de su inmortal talento. 111.- En este momento posee tan gran autoridad en todo cuanto dice, que uno se avergonzaría de tener opinión contraria. [...] Estas cualidades tuyas [...] brotan sin asomo de esfuerzo alguno. 112.- A éste, por tanto, dirigamos nuestra mirada.

Q. X, I, 123.- [sobre Cicerón:] Se percibe exactamente que piensa lo que dice.

A su vez, Cicerón mira hacia el pasado, buscando consonancias.

Cic., *Orator*, 23.- [Sobre Demóstenes:] Identifiqué sus cualidades con lo que yo entiendo por elocuencia y no con lo que he conocido en otros: no ha habido otro ni más vigoroso, ni más agudo, ni más moderado.

A lo largo de sus tratados sobre oratoria, ambos escriben acerca de lo que su época, en plena desintegración de una cultura, calla. Cicerón es crucial como catalizador en una Roma que está intentando hacer propia la teoría helenística sobre retórica desarrollada desde el siglo V a. C. Inicia este cometido con su obra de juventud *De inventione* (84 a. C.), tratado escrito cuando contaba en torno a diecisiete años. Aun siendo una obra inconclusa, que no abarca todo el espectro retórico (aborda únicamente la *inventio*), y siendo en cierto sentido inmadura, contiene en sí el germen del pensamiento que desarrollará a lo largo de toda su vida. Ya en esa edad juvenil piensa Cicerón que el hombre sólo alcanza su humanidad completa a partir del momento en el que vive en una ciudad cuyas leyes y disciplina acepta, y que nada, salvo la elocuencia fundamentada en la sabiduría, puede lograr esto del ciudadano.

²⁸ “Desde la visión de Cicerón como modelo de elocuencia, Quintiliano no escatima todo tipo de elogios: lo califica como *vir eloquentissimus* (4,2,58), como *magister eloquentiae* (5,11,17), *praecipuus in eloquentia vir* (6, 3, 3), *latinae eloquentiae princeps* (6,3,1), *Romanae eloquentiae princeps* (8,6,30), *perfectus orator* (12, 1, 19), *divinus orator* (4,3,13), *caelestis in dicendo* (10,2,18).” “Cicerón ocupará la primacía en el canon literario [de Quintiliano] y será exigido como autor de lectura obligada para el alumno de retórica mientras los demás autores serán seleccionados en la medida en que se aproximen a aquél.” Alberte, *Quintiliano*, p. 165.

²⁹ Demóstenes: 384 a. C. -322 a. C. Orador y político griego reconocido como el más excelente de la tradición griega retórica recogida por Cicerón y Quintiliano. “Incluso en su comparación con Demóstenes, Quintiliano muestra su clara preferencia por Cicerón.” Alberte, *Quintiliano*, p. 165.

³⁰ Isócrates: 436 a. C. -338 a. C. Rétor griego fundador de la escuela de oratoria que más influencia tuvo posteriormente (en Demóstenes, en Cicerón, etc.). Alumno de Sócrates, Gorgias, Tisias. Fue el primero que reflexionó sobre la importancia de aunar las excelencias de la elocuencia con la ética, todo ello al servicio de la política. Fundó una escuela de oratoria en Atenas que alcanzó gran relevancia, con el objetivo de formar a sus alumnos para ser la clase dirigente que unificara Grecia frente a la presión de los persas.

Este pensamiento le llevará a buscar de una manera intensa y ecléctica, tanto en los rétores como en las diversas escuelas de filosofía, lo que más le interese de cada uno para articular su visión. Asoma en la próxima cita la dualidad que lleva en sí misma la oratoria, arma de doble filo: en función del uso que se le dé, será óptima o pésima para el fin social. Esta dualidad se hizo consciente desde sus orígenes, emergiendo, entre otros, en el Platón del *Gorgias*.

Platón, *Gorgias*, 454e-455a.-

Sócrates: ¿Cuál es entonces la persuasión a que da lugar la retórica en los tribunales y en las otras asambleas respecto a lo justo y lo injusto? ¿Aquella de la que nace la creencia sin el saber o la que produce saber?

Gorgias: Es evidente, Sócrates, que aquella de la que nace la creencia. [...]

Sócrates: Luego tampoco el orador es instructor de los tribunales y de las demás asambleas sobre lo justo y lo injusto, sino que únicamente les persuade. En efecto, no podría instruir en poco tiempo a tanta multitud sobre cuestiones de tan gran importancia.

Veamos qué opina el joven Cicerón:

Cic., *De inventione*, I, 1.- Muchas veces me he preguntado si la facilidad de palabra y el excesivo estudio de la elocuencia no han causado mayores males que bienes a hombres y ciudades. En efecto, cuando considero los desastres sufridos por nuestra república y repaso las desgracias acaecidas en otros tiempos a los más poderosos estados, compruebo que una parte considerable de estos daños ha sido causada por hombres de la más grande elocuencia. Mas cuando empiezo a investigar en los testimonios literarios, esos acontecimientos que por su antigüedad están ya alejados de nuestra memoria, me doy cuenta de que es la elocuencia más que la razón la que ha servido para fundar muchas ciudades, sofocar muchas guerras y establecer muchas y muy firmes alianzas y amistades inviolables. Así, tras largas reflexiones, el análisis me ha llevado a concluir que *la sabiduría sin elocuencia es poco útil para los estados*, pero que *la elocuencia sin sabiduría es casi siempre perjudicial* y nunca resulta útil. *

Es muy interesante observar cómo Cicerón, desde su primera juventud, hace una síntesis de la tradición retórica heredada, síntesis fundamentada en un agudo sentido crítico que descarta o conserva lo que él considera relevante. Le aporta a la misma desde el comienzo una revisión que conferirá solidez y madurez a su sesgo personal. Así, manifiesta en *De inventione* la voluntad de revisar, cuestionar, y reformular todo el saber retórico acumulado desde los orígenes de la ciencia, al igual que observó que hizo Aristóteles:

Cic., *De inventione*, II, 2, 6.- Aristóteles reunió en una sola obra todo lo escrito antes de él por los antiguos escritores de retórica, comenzando por el primero de ellos, su inventor, Tisias. Examinó cuidadosamente los preceptos de cada autor, los resumió brillantemente, explicó con gran diligencia los puntos más difíciles y con su elegancia y concisión superó a los propios inventores de este arte, hasta el punto de que nadie estudia las ideas de éstos en sus propios libros, sino que cuantos quieren conocer sus doctrinas acuden a Aristóteles por considerar que ofrece explicaciones mucho más adecuadas.

Cicerón tuvo ocasión de tomar contacto con los mejores oradores romanos de la época y los rétores y filósofos griegos que estuvieron en Roma en su tiempo: estoicos y académicos, peripatéticos y epicúreos, asianistas y rodios. El espectro es abundante y amplio en perspectivas. Su visión crítica se agudizó ante la multiplicidad de propuestas. Le favoreció el estadio incipientemente maduro de la ciencia retórica, que venía de un largo recorrido en Grecia e iniciaba su desarrollo en Roma. Se dieron, por tanto, eclecticismo y contradicción en

su formación: los estoicos rechazaban la idea de persuasión en la oratoria, capital en la concepción retórica de Aristóteles, al que leyó. Acusó la influencia del orador Isócrates, uno de los primeros y más señalados oradores griegos. Discípulo de Sócrates, fue el primer orador que entendió la prosa retórica como una obra de arte, contribuyendo con ello al desarrollo de la prosa rítmica, que no ha de resultar por ello métrica, como la poesía. Se inicia la búsqueda de la belleza formal del estilo. Al mismo tiempo, Isócrates estableció que la ética debía ser cimiento de la oratoria. Cicerón incorporará ambos principios.

Es significativo el interés que muestra Cicerón, ya en esta primera obra, por la concepción de la oratoria guiada por el sentido cívico y la *virtus*. Igualmente es nuclear el estudio de la filosofía como complemento indispensable del orador, idea a la que concedió más importancia que cualquiera de sus predecesores. Elocuencia y sabiduría no han de estar separadas, sino ser una unidad. La dualidad presentada por Platón queda resuelta en una síntesis, exenta de polémica. En los tratados de su madurez *De oratore*, *Orator*, *Brutus*, *De optimo genere oratorum*, *Partitiones Oratoriae*, *Topica*, así como en los discursos conservados, todo lo que está en embrión en la obra juvenil aparecerá ampliamente desarrollado y ya consolidado.

Quintiliano recibe el precipitado resultante y lo comparte en sus rasgos más generales y fundamentalmente esenciales. Se instala en Roma en el año 68 d. C., tras la muerte de Nerón. El emperador Vespasiano (69-79) le nombra profesor de Retórica a cargo del presupuesto del Estado.³¹ Inicia la escritura de su *Institutio oratoria* (entre 92-94 d. C.) después de veinte años de enseñanza en la academia de oradores que fundó en Roma. Es su obra una síntesis de su experiencia forense (previa y simultánea a la academia), así como de su experiencia docente. Quintiliano ofrece una ampliación de Cicerón,³² de tal manera que es más exhaustivo en todos los temas técnicos, al mismo tiempo que mantiene las líneas fundamentales de pensamiento, como pueden ser: la integración de elocuencia y sabiduría; la integración de la belleza de la forma y la sustancia del contenido; el binomio razón y emoción; la función social del orador; etc. Sobre esto último, Quintiliano (siguiendo a Cicerón) entiende que el orador perfecto es el individuo mejor formado, luego idóneo, para asumir las funciones de gobierno. Va a respaldar la necesidad del orador de conocer la filosofía, pues gracias a la misma adquirirá la más alta calidad de pensamiento, así como toda la información y criterios que le sean necesarios para los diversos temas que tenga que abordar.

Ambos escriben para ofrecer a sus contemporáneos una visión específica del sistema retórico recibido. Algunos de los principios que defienden son causa inmemorial de polémica en el mundo filosófico. Escriben, en última instancia, para paliar el olvido de sus propios contemporáneos de lo que ellos entienden que es imprescindible. No se trata, desde luego, del olvido de sus nombres. Si ese deseo, tan humano, surgiera, les resulta incuestionable que hay

³¹ Alfonso Ortega Carmona, *Estudios sobre la Institutio Oratoria*. Tomo V, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca 2001, p. 12.

³² “Quintiliano se ve obligado a justificar su obra señalando que quiere ser, por un lado, la cobertura de aquella laguna dejada por el tratado juvenil *De inventione* y, por otro, el desarrollo complementario de todos aquellos aspectos no atendidos por la retórica del Arpinate.” Alberte, *Quintiliano*, p. 167.

que desintegrarlo, ³³ compromiso que llevan a cabo como oradores, y Quintiliano en particular, como maestro de oradores. Ni el perfecto orador ni el buen maestro han de buscar el triunfo a cualquier precio, la propia gloria, el propio renombre.

Q. II, XVII, 23.- Nuestro orador y su arte [...] no está fundamentado en el éxito; en verdad aspira a una victoria quien habla, pero una vez que habló bien, aunque no obtenga una victoria, ha logrado realizar los contenidos del arte.

Q. II, XVII, 25.- Pues este arte se basa en la acción de hablar, no en el éxito conseguido.

Q. X, II, 27.- De qué modo se obtiene provecho del aplauso y alabanza popular, la cual es hermosísima cuando -naturalmente- nos sigue, no cuando se la busca.

Cic., *De orat.*, I, 26, 119.- El orador ha de procurar cuidadosamente no ya convencer a los jueces, sino resultar admirable a quienes les sea permitido juzgarle por placer.

Q. XII, IX, 6.- La elección de las palabras, la dignidad de los pensamientos, la elegancia de las figuras, son recursos que o no están presentes o se hacen perceptibles. Pero no se debe hacer ostentación de ellos precisamente por esta razón: porque están a la vista, y si hubiera que elegir una sola de estas realidades (ausencia de recursos o la ostentación del orador), antes debe cosechar alabanza el caso en sí que su abogado.

Manifiestan la íntima ambición de llegar a ser excelentes, siempre según su propia medida. La ambición de agotar esforzadamente todas las posibilidades de hacerse a sí mismos, con un sentido claro del compromiso consigo mismos.

Q. I, II, 22.- Aunque la ambición es un vicio en sí misma, muchas veces es ella, sin embargo, fundamento de las virtudes.

Q. XII, X, 71.- Hablará un mismo orador con gravedad, severidad, acrimonia, vehemencia, excitación [...], no igual en todas partes, pero *en todas partes fiel a sí mismo*. *

Lo que trasciende, por tanto, no es el fin de la victoria en sí misma, sino iniciar la acción a partir de los fundamentos del ‘orador perfecto’. Apuestan por el anhelo de mayor vuelo: romper la burbuja de cristal en la que viven sus distintos siglos, inmersos en una amnesia que pareciera irrecuperable.

Cic., *Orator*, Prólogo, 12.- Entiendo que dé muchas veces la impresión de estar diciendo cosas nuevas, cuando en realidad estoy diciendo cosas muy viejas pero que la mayoría no ha oído.

Nos hallamos ante el pensamiento convertido en palabra al servicio del bien común. La palabra, la más poderosa de las armas, *tuercevoluntades*, como aparece definida en una cita de Pacuvio³⁴ que, curiosamente, mencionan ambos en sus respectivos tratados.

Cic., *De orat.*, II, 44, 187.- Si [los jueces] así se ofrecen y, por iniciativa propia se inclinan y propenden a donde tratamos de empujarles, tomo lo que se me da y oriento las velas en la dirección en la que se presenta el viento; pero si el juez permanece sereno y tranquilo, la faena es mayor, pues todo hay que moverlo mediante la palabra, sin concurso alguno de su psicología. Pero tiene tal fuerza esta que con razón fue llamada por un excelente poeta: ‘la palabra, tuercevoluntades y reina de todas las cosas’. De modo que no sólo es capaz de hacerse con el

³³ “Se trata, en definitiva, de una personalidad consciente de su propia libertad, que no se sintió vinculado a ninguna escuela de Retórica, sin preocupación alguna por mostrar su propio talento.” Ortega Carmona, *Estudios sobre la Institutio Oratoria*, p. 14.

³⁴ Pacuvio: autor trágico romano, 220 a. C. - 130 a. C.

que vacila o hacer vacilar al erguido, sino también, como un general valeroso y competente, de apresar al que se opone y se resiste.

Q. IV. I, 20.- Además de lo dicho, hay que destruir o que fortalecer la opinión preconcebida, si se tuviere la impresión de que el juez la ha traído ya de casa. También hay que eliminar a veces miedo [...]; otras veces hay que excitarlo [...].

Q. I, XII, 18.- Pero a quien llegare a concebir en su alma la idea real de la elocuencia, divina en cierto modo, coloque ante los ojos el discurso: ‘La palabra como reina del mundo’.

La palabra les da armas, siendo esta comparación entre las armas y las letras frecuente a lo largo de sus textos.

Q. VIII, III, 1.- Por medio del estilo cuidado y por el ornato de la expresión [...] el orador no pelea sólo con armas contundentes, sino también con armas refulgentes.

A su vez, la escritura les salva de su tiempo, acercándoles a sí mismos. La palabra construye espacios amplios a los que retirarse. Les convierte asimismo en eslabón de una cadena de pensadores, una cadena robusta, sostenida, de entrega al descubrimiento y transmisión del conocimiento que se fue forjando en la civilización mediterránea. Ambos conocen y asimilan la tradición de pensamiento previa a ellos. Tanto para Cicerón como para Quintiliano, es importante la Grecia clásica, y la mencionan y se refieren con frecuencia a ella. Pero nos parece igualmente interesante el hecho de que Cicerón dé una relevancia fundamental no sólo a la Grecia socrática ni a la platónica, sino muy especialmente a la Grecia anterior, la pitagórica. Esa Grecia desconocida, tan diferente de la que será referente de Europa durante toda su construcción. La Grecia desdibujada en Occidente que estaba absolutamente conectada con Oriente, y que fue parcialmente ignorada a partir de Sócrates por la torsión que su pensamiento, y especialmente el de Platón, supusieron con respecto a esa tradición primigenia.

Hay una única referencia a este respecto en la que Cicerón alude probablemente a los eléatas y su doctrina sobre el Uno como sabiduría última.³⁵ El Uno afecta al Todo y a la Parte, es el universo y, por ejemplo, el sistema retórico como tal, así como las conexiones orgánicas entre todos sus elementos constituyentes, regidos por un ‘único dinamismo y armonía de la naturaleza’. Es fundamental la trascendencia que este concepto tiene tanto en Cicerón como en Quintiliano a la hora de enfocar el sistema retórico como un todo orgánico que rebasa el concepto de la suma de sus partes.

Cic., *De orat.*, III, 5, 20.- Y en verdad que aquellos antiguos, al tratar de abarcar con su espíritu un algo superior, a mi juicio han visto mucho más de lo que el análisis de nuestra inteligencia puede atisbar,³⁶ al decir que todo, lo de arriba y lo de abajo, es uno, y que está regido por un único dinamismo y armonía de la naturaleza.

³⁵ “Cicerón definió la *sympatheia* [ley de la simpatía universal] como ‘la correspondencia y uniformidad que existe en la naturaleza’. En terminología neoplatónica, esto incumbe al *alma del mundo*, es decir, a ese espíritu subyacente que penetra, une y conecta todas las cosas y configura la trama secreta del universo.” Jacobo Siruela, *El mundo bajo los párpados*. Atalanta 2011, p. 92.

³⁶ En ningún caso este enunciado se puede interpretar como un acercamiento de Cicerón al pseudo-conocimiento que impregnaba el mundo romano. “Cicerón fue un acérrimo detractor de las supersticiones de su tiempo.” *Ibidem*.

Los eléatas³⁷ eran habitantes de la ciudad de Elea, ciudad fundada en el sur de Italia en el siglo VI a. C. por una comunidad huida de Focea, en la actual costa de Turquía, bisagra entre Oriente y Occidente, próxima a la isla de Pitágoras, Samos. Las raíces de la civilización occidental residen ahí, en esa cosmovisión que formaba parte de un tejido que conectaba la India con Persia y Babilonia con el Mediterráneo occidental. Y lo hacía a través de Focea. Al huir de la ciudad y fundar una colonia, Elea, en el Sur de Italia, los foceos llevaron toda su sabiduría al nuevo asentamiento italiano, hoy desaparecido.

Parménides, nacido en la primera generación de hijos de padres que habían realizado el viaje y el asentamiento, fue uno de los referentes de la así llamada escuela eleática. Cicerón vuelve a mencionar el Uno al referirse a los fundadores de la escuela:

Cicerón, *Acad.*, II, 118.- Jenófanes, un poco más antiguo, dijo que el universo es uno y que eso es inmutable, y que es dios, y no nacido jamás, sino sempiterno, de figura esférica. Parménides, que el primer elemento es el fuego, que mueve la tierra, la cual se forma de él.

Esta cosmovisión sobre el Uno nutre el conjunto y el elemento, como vemos reflejado en esta cita al respecto de las artes liberales.

Cic., *De orat.*, III, 6, 21.- Pero si estas parecen reflexiones mayores de las que la percepción o la inteligencia humana puede comprender, también es cierta aquella frase de Platón y que tú, Catulo, sin duda has oído, que todo el fundamento teórico de las artes liberales y propias del hombre están unidas en cierto modo por un vínculo único; y que cuando se penetra en la esencia de este método por el que se conoce el origen y fin de las cosas, se halla, por así decirlo, un maravilloso acuerdo y armonía de todos los saberes. Y si también esto parece más elevado de lo que nosotros, pegados a la tierra, podemos alcanzar, al menos debemos conocer y dominar con certeza la actividad que hemos abrazado, lo que aseguramos saber que hemos asumido.

Los eléatas, el Uno, el origen y fin de las cosas, la armonía de los saberes, Platón... Entramos en el terreno de la filosofía. Ambos oradores clamarán una y otra vez por la necesidad de la filosofía como cimiento para una vida digna y sabia, cimiento igualmente imprescindible para la oratoria. Filosofía, ética y oratoria son indisolubles.

Q. XII, II, 20.- Está impregnado de todos estos elementos del pensar filosófico el discurso aquél que es un discurso en su verdadero sentido. Porque ciertamente una facilidad de palabra, que nada conoce de este señalado saber de la Filosofía, necesariamente caerá en el error, pues o no tiene maestros que la guíen o los que tiene son falsos.

Q. XII, II, 4.- No podrá ser suficientemente experimentado en hablar quien no haya visto detenidamente toda la fuerza de la naturaleza y hubiere configurado la ética de su vida de acuerdo con las enseñanzas y con la razón.

Q. XII, II, 23.- Demóstenes, el príncipe de todos los oradores de Grecia, se entregó al estudio de Platón.

Q. XII, II, 15.- Toda aquella parte de la Filosofía Moral que se llama Ética, está ya ciertamente por entero a disposición del orador.

Q. XII, II, 31.- No será orador perfecto sino quien supiere y se atreviere a hablar al servicio de una vida sin tacha.

³⁷ Peter Kingsley, *En los oscuros lugares del saber*, Atalanta, 2013.

El orador debe hablar o escribir desde la sabiduría. Estos oradores hacen lo que exigen: escriben como viven, viven como escriben. Permanecen en intenso contacto con la sociedad de su tiempo. De fondo, un cierto abismo: el que se percibe entre el que habla y una época que no tiene particular interés en escuchar verdaderamente. Cicerón fue temido en el foro, Quintiliano fue ensalzado como el más eminente maestro de oradores. Sin embargo, más allá del respeto o de la admiración, esa época no los escucha en absoluto. No está ya en posesión de la memoria que le permitiría percibirse a sí misma en su propia decadencia. A lo largo de los libros sobre oratoria, Cicerón lamenta reiteradamente la vacuidad del momento histórico que vive. Quintiliano coincidirá con él en una contemplación desolada de un mundo que se descompone. Su primera obra, hoy perdida, fue un diálogo en el que exponía su propia posición sobre la creciente corrupción del arte de la elocuencia: *De causis corruptae eloquentiae*.

Cic., *De orat.*, III, 226.- Tal es el percal que en esta ciudad se gasta, y tales son las perspectivas de futuro, que ya nos gustaría tener ciudadanos que se parecieran a quienes nuestros padres no pudieron aguantar.

Q. I, Proemio, 15.- Entre los antiguos maestros de la sabiduría, muchos no sólo enseñaron el bien, sino que también vivieron en armonía con su enseñanza. Pero en nuestro tiempo, tras este nombre, se han encubierto en la mayor parte de ellos los vicios más grandes.

Cic., *De orat.*, III, 136.- Ahora, por el contrario, la mayoría llega desnuda e inerme para conseguir cargos públicos y gobernar el Estado, sin estar adornados por ningún conocimiento ni ningún saber. Pero si de entre la muchedumbre destaca alguien, se hace notar, con tal que aporte alguna cosa. [...] Consideran que la elocuencia consiste en gritos y palabras atropelladas. Sin embargo, desconocen la relación y parentesco de todos los saberes nobles y, en fin, de las propias virtudes.

Q. I, VIII, 9.- Solemne integridad de costumbres, ciertamente, y virilidad, por así decirlo, hay que buscar en aquéllos [antiguos poetas latinos], ya que nosotros, también en el modo de decir, nos hemos desparrramado en todos los vicios de una vida de placeres.

Cic., *De orat.*, III, 34, 138.- [sobre Pericles:] Tal era su vigor que en el alma de quienes le habían oído les quedaban como unos agujones. Pero es que a éste ningún voceras le había enseñado a ladrar clepsidra en mano.³⁸

Cic., *Orator*, 31.- [sobre Tucídides:] Los propios discursos que introduce presentan tantas frases oscuras y de significado oculto que apenas pueden ser entendidas, cosa que en los discursos políticos es el mayor de los defectos. ¿Cómo es posible tanta extravagancia en la gente, que, a pesar de conocerse ya el trigo, se alimenta de bellota? 35.- Por ello, he emprendido esta obra inmediatamente después de haber terminado el *Catón*.

Q. X, I, 43.- A otros proporciona placer esta falta de mesura ahora de moda, y la abundancia de afectados melindres, y todo cuanto se compone para dar gusto a una multitud ignorante.

Ante este contexto, en el momento de ponerse a escribir sobre oratoria cada uno asume un desafío diferente. Cicerón abre una vía, es al tiempo vigía y es ave, pues tiene que sobrevolar por encima de los habituales tratados de oratoria que han adulterado por completo

³⁸ Reloj de agua que había en los tribunales de Atenas para medir las intervenciones de los oradores, y que usaban asimismo en los entrenamientos de los mismos.

lo que él percibe que ha de ser la esencia. Ha de mirar hacia atrás, mirar alrededor, mirar hacia delante. Cicerón observa, se remonta, y escribe, por ejemplo:

Cic., *Orator*, 106.- Así pues, encontramos que los oídos de nuestros ciudadanos están ayunos de esa oratoria multiforme e igualmente repartida entre todos los estilos, y he sido yo el que, por primera vez, en la medida de mis posibilidades y por poco que valgan mis discursos, me los he atraído a la increíble afición de escuchar ese tipo de elocuencia.

Quintiliano toma el relevo, y por tanto asume un desafío diferente, implícito: subrayar el pensamiento de Cicerón, con el que generalmente coincide, y al mismo tiempo, aportar su propia perspectiva para desplazar en lo posible el límite de la ciencia oratoria unos centímetros más alto. Así ocurrirá que la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, con sus doce libros, adquiere unas dimensiones y una exhaustividad en cada asunto técnico tratado tales que la convierten en la obra pedagógica más ambiciosa y extensa de toda la Antigüedad clásica. Conectada respetuosa y admirativamente con la obra sobre oratoria de Cicerón, respetando la *auctoritas* del mismo, la *Institutio Oratoria* de Quintiliano es, tras ímprobo esfuerzo, una revisión, una confirmación y una ampliación del legado de Cicerón, esto último particularmente en los aspectos técnicos de la disciplina.

Nos hallamos por tanto ante dos hombres singulares: hombres de pensamiento que a su vez fueron hombres de acción. Inusual desdoblamiento. Cicerón escribió y acudió al foro y fue actor importante en la vida política romana durante toda su vida. Quintiliano se retira en el año 89 de la enseñanza y del foro para escribir su obra más ambiciosa, la *Institutio*. Simultánea o sucesivamente, en uno y en otro, acción y pensamiento se nutren entre sí. La excelencia que alcanzan en ambas categorías, y en el difícil equilibrio entre ellas, hace que sobresalgan inevitablemente con respecto a sus respectivos contemporáneos. Hombres de pensamiento en permanente contacto con la realidad; hombres de acción que se retiran a reflexionar con la visión penetrante de un filósofo.

Q. II, XVIII, 4.- Pues hay un fruto -y no sé si hasta el más grande-, que brota de los estudios hechos en apartada soledad, [...] cuando tomaron distancia de la praxis, es decir, del trabajo, y gozan [las ciencias] de la contemplación de sí mismas.

Q. XII, VI, 4.- Aunque sea mucho lo que aporten los estudios hechos en la soledad, hay con todo una otra particular manera de progreso que ofrece el Foro, otra luz, otra imagen del verdadero peligro y, si se pueden separar ambas cosas, más puede la experiencia sin la ciencia, que la ciencia sin la experiencia.

Cic., *De orat.*, I, 3, 12.- Con todo, se hallarán menos buenos oradores que buenos poetas. Y aun debe parecer esto más admirable por el hecho de que la afición a las demás artes se nutre de fuentes ocultas y recónditas, mientras que toda la esencia de la oratoria, como a disposición de todos, en cierto modo se mueve en la práctica y conversación cotidianas de los hombres, y que así como en lo demás destaca en particular lo que está más alejado de la comprensión y sensibilidad de los no entendidos, en la oratoria el defecto mayor es, con mucho, apartarse del tipo habitual de habla y del sentir comunes.

Q. I. II, 18.- Siempre hay que estar despertando y levantando la mente, que, en esta clase de retiro, o languidece y produce una cierta decrepitud en la oscuridad, o, por el contrario, se infla en una persuadida valoración carente de contenido; pues mucho debe atribuirse a sí mismo quien con nadie se compara.

Q. I. II, 19.- [el que está en exceso retirado] al demostrar luego lo que tiene aprendido, se le oscurece la mente a la luz del sol y tropieza en todo como si fuese novedad, como quien aprendió solo lo que debe realizarse en medio de muchos.

Cicerón es el orador por antonomasia. Quintiliano, siendo a su vez orador excelente, adquiere un poderoso perfil como reconocido maestro de oradores. Cicerón morirá asesinado por intrigas políticas, decapitado y vejado: a él, que, aceptando la sentencia de ejecución, pidió morir con corrección, le arrancarán la lengua y la mano derecha. No podemos imaginar acción más cruelmente elocuente.

Sobre la muerte de Cicerón y lo que hizo Fulvia, esposa de Marco Antonio:

Y cuando les enviaron la cabeza de Cicerón (pues cuando huía fue apresado y degollado), Antonio, después de dirigirle muchos y desagradables improperios, ordenó que la colocaran en un lugar destacado, más visible que las demás, en la tribuna de oradores, allí desde donde había pronunciado tantas soflamas contra él, y allí se podía ver junto con su mano derecha, que le había sido amputada, y Fulvia cogió la cabeza con las manos, antes de que se la llevaran, y, enfurecida con ella y escupiéndole, la colocó sobre las rodillas y abriéndole la boca le arrancó la lengua y la atravesó con los pasadores que utilizaba para el pelo, al tiempo que se mofaba con muchas y crueles infamias.³⁹

La muerte irrumpe en la vida de Cicerón a la edad de 63 años. Quintiliano se vio confrontado con la prueba última en su familia en los últimos seis años de su vida. Retirado del foro y de la enseñanza con honores en el año 89 para ponerse a escribir, perderá sucesivamente a su mujer, a su primogénito y a su segundo hijo. Este último, que contaba diez años, era el destinatario de la *Institutio Oratoria*. El niño muere estando la misma avanzada. Quintiliano lo hará a la edad de 60 años no mucho más tarde, en el mismo año en el que publica, tras finalizarla, la *Institutio Oratoria*, el año 95 d. C. En la Antigüedad griega y romana, los 60 años eran una edad razonable para morir. En la única concesión a una confesión profundamente íntima que se permite en la *Institutio Oratoria*, Quintiliano manifiesta que, tras esta última pérdida, continuará escribiendo, pese a haber perdido toda razón para vivir. Porque es necesario. Tal es el rostro del hombre que hay detrás de doce libros sobre oratoria.

Q. VI, Proemio, 13.- Porque en vano echamos sobre el destino la culpa de todas las desventuras. Nadie por largo tiempo endolece, si no es por culpa propia.

Q. VI, Proemio, 14.- Pero estamos en vida y es preciso buscar alguna razón para seguir viviendo; y hemos de dar crédito a los muy sabios hombres, que consideraron la vida intelectual como único consuelo en la desgracia.

Q. VI, Proemio, 16.- Y tener como beneficioso nuestro trabajo es también cosa justa por esta razón, porque ya no lo proseguimos para ningún provecho mío, sino que todo este esfuerzo mira a las muchas utilidades de los otros, si es que hay alguna utilidad en dejarlo escrito. Nosotros, dignos de compasión, igual que dejaremos los bienes de nuestro patrimonio, así de antemano íbamos disponiendo esta obra para otros.

Estos escritos de Cicerón y Quintiliano sobre oratoria pertenecen a ese género de textos universales que no son ni principio ni fin de una época, sino hitos imperecederos del transcurso de la Historia.

³⁹ Dión Casio, *Historia romana, Libros XLVI-XLIX*, Gredos 2011, p. 58.

Capítulo II. Fundamentos del orador

Cic., *De orat.*, III, 31, 124.- Y el que ha de exponer o escribir, que esté pertrechado de una generosa educación e instrucción en sus años mozos, arda en deseos de aprender, reciba el concurso de la naturaleza, y, entrenado en la discusión abstracta de temas generales, elija a los más elegantes escritores y oradores para su conocimiento e imitación, y no requiera de esos maestrillos de qué modo ha de disponer y realzar sus palabras; de este modo, en una plétora de cosas que decir, la naturaleza misma -con tal de que esté entrenada- se deslizará sin dificultad y sin precisar de guía al ornato de su discurso.

Hacia la *virtus*

La oratoria no es únicamente una técnica, ni una disciplina, ni un orador es un mero profesional.⁴⁰ Para estos dos oradores romanos la retórica es estas tres cosas, pero más aún, es todo lo que puede abarcar el afán de saber y de ser. Este afán para el orador ha de ser realizado en sociedad, no es la suya una sabiduría contemplativa. Escribir sobre oratoria es hacer filosofía con el objetivo más alto que puede tener no el místico, sino el ciudadano.

Cic., *De orat.*, III, 20, 76.- Contra todos esos que exponen las técnicas Retóricas y que tanta risa dan: pues ellos están escribiendo sobre el tipo de pleitos y sobre los exordios y sobre las narraciones; en cambio, las posibilidades de la elocuencia son tales, que puede abarcar el origen, la esencia y los cambios de todas las cosas, las virtudes y la naturaleza de la que dependen el carácter, el espíritu y la vida del hombre; y al mismo tiempo, puede establecer costumbres, leyes y principios jurídicos, dirigir la vida pública y exponer con elegancia y abundancia cualquier tema, sea cual sea su orientación.

Cic., *De orat.*, II, 9, 35.- [Al orador] le compete una opinión razonada y digna cuando da consejo sobre asuntos de la mayor importancia; y al mismo, espolear al pueblo cuando languidece y moderarlo cuando se desboca; y con la misma capacidad la maldad humana es castigada y se preserva incólume la honradez, ¿pues quién puede animar con más ardor a la virtud, quién más acremente apartarnos del vicio, quién con más aspereza denostar a los malvados y con mayor ornato ensalzar a los buenos, quién con mayor pasión quebrantar en la inectiva el inmoderado deseo? ¿quién aliviar la tristeza con mayor dulzura en el consuelo?

Tanto en Cicerón como en Quintiliano hay una profunda conciencia del lugar que ocupa el orador en la sociedad, ese lugar como ciudadano responsable e incluso futuro gobernante, debido a lo cual nos plantean el requerimiento implícito de que sea íntegro. Ellos son el Sócrates de esta cita, tanto cuando escriben, como cuando enseñan o están ante la asamblea:

Cic., *De orat.*, I, 47, 204.- Sócrates solía decir que su tarea terminaba cuando alguien, tras haberle exhortado, se hallaba lo suficientemente animado a la tarea de conocer y asimilar la virtud.

⁴⁰ “Es un hecho conocido que determinadas civilizaciones han desarrollado en un altísimo grado el arte de hablar en público y que han llegado a inscribirlo en su acervo cultural. [...] La formación del orador es, en gran medida, la formación del ciudadano culto”. Tomás Albadalejo, *Quintiliano*, pp.11, 12.

La tarea de Sócrates ha de ser asumida por el orador, que ofrece a la asamblea el anhelo de conocer y asimilar la *virtus*. Ha de proponer el desafío no de manera abstracta, sino porque lo realiza él mismo, a través de un ejemplo persistente, sobrehumano a veces. No es la suya una transmisión teórica. En plena acción o en quietud retirada, el orador es orador cuando habla y, más importante aún si cabe, sigue siendo orador cuando calla.

Q. II, XVIII, 3.- Porque la Retórica existirá aun cuando el orador esté en silencio.

El fundamento de la oratoria para estos autores va mucho más allá de elaborar y exponer un discurso que alcance al oyente. Surge así una imagen: la de un ser humano sobre las puntas de sus pies, en tensión todo el cuerpo, empujando hacia la *virtus*. Si algo ha de entregar el orador al auditorio es esa ambición vital. En el foro, en el escenario, en el papel escrito o en una partitura, más allá de los dones artísticos y técnicos, más allá de la maestría sobre la materia a tratar, lo que el orador entrega de manera desinteresada y absoluta es esa imagen, que queda impresa en la memoria de la asamblea.

Q. I, Proemio, 9.- Empezaremos, por consiguiente, la formación de aquel orador perfecto, que no puede serlo si no es un hombre honrado, y por esto mismo no sólo exigimos en él la eximia dádica del hablar, sino todas las virtudes del alma.

Cic., *De orat.*, I, 8, 32.- Esta es la única cosa en la que aventajamos a los animales. ¿Qué otra fuerza ha sido capaz, ya de congregarse a los hombres en un solo lugar o hacerlos pasar de una vida salvaje y agreste a este tipo de vida propio de hombres en comunidad y, una vez establecidas las sociedades, diseñar las leyes, los tribunales y los procedimientos legales? [...] En la moderación y prudencia de un orador completo radica no sólo ya su propio prestigio, sino, sobre todo, la seguridad de muchísimos particulares y de la comunidad toda.

Q. XII, I, 25.- Porque nosotros formamos [...] a un varón tan sobresaliente por su talento natural, como así por haber abrazado profundamente en su espíritu toda suerte de las más bellas doctrinas sobre el arte, dado en definitiva como regalo en favor de los intereses humanos, cual no hubiera conocido antes ningún tiempo antiguo. Una persona singular y perfecta desde todo punto de vista, que tenga los más nobles pensamientos y que hable con las más hermosas palabras.

A lo largo de sus tratados regresa una y otra vez este núcleo ético que la oratoria debe llevar en sí misma para ser definida como tal. Un núcleo ético ambicioso, del que comenzamos a asumir, a la luz de estos textos, todas sus implicaciones. Resulta, por tanto, incuestionable que la retórica para ellos no se limita a ser el arte del discurso, sino que abraza un ámbito filosófico-vital completo. En suma, el orador vive dirigido hacia la *virtus*, luego ha de ser un hombre de bien. Y es a través de lo bueno que se convierte en un hombre sabio, luego elocuente. Este pensamiento hunde sus raíces en Aristóteles.

Aristóteles, *Retórica* II, 1378a5.- Tres son las causas que hacen persuasivos a los oradores, y su importancia es tal que por ellas nos persuadimos, prescindiendo de las demostraciones. Esas causas son la sensatez, la virtud y la benevolencia.

Cic., *De orat.*, II, 20, 85.- Tan gran ornato para la entera comunidad cifro yo en un orador ilustre que al mismo tiempo es un hombre de bien.⁴¹

⁴¹ Pensamiento heredero de la frase del orador Catón el Censor [político y militar romano, 234-149 a. C.]: *orator est vir bonus dicendi peritus*.

Al irse definiendo la figura del orador, con esta tensión hacia la *virtus* tan significativa, surgen correspondencias. El orador es para Cicerón en el s. I a. C. y Quintiliano en el s. I d. C. lo que el cortesano es para Castiglione⁴² en la corte ducal de Urbino en 1528. El perfil filosófico-ético del orador trazado en estos tratados romanos permeó la vida renacentista en Italia,⁴³ de tal manera que emerge en la obra de Castiglione con una similitud de su esencia, aunque distinto ropaje. El cortesano renacentista es, como el orador, el ciudadano ideal, la forma más completa que se le puede dar al individuo social, el referente hacia el que hay que dirigir la acción diaria. Al perfecto orador dibujado en las obras romanas lo debe conocer el orador en ciernes y lo debe recordar continuamente el consagrado; lo deben tener presente tanto el maestro como el alumno a lo largo de todo el recorrido de la formación, e igualmente debe tender a él la asamblea que escucha, parte sustancial del contexto retórico. Como vamos a ver en las siguientes citas, Cicerón y Quintiliano describen un orador perfecto pero inexistente, como el cortesano ideal en Castiglione. Nos ofrecen un retrato en todas sus dimensiones del hombre en la plenitud de las virtudes, de las potencias realizadas en la acción. Filosofía encarnada que indica cómo cimentar bien al futuro orador, cómo llevarlo a la cumbre, qué virtudes debe desarrollar, qué peligros debe sortear, qué saberes debe poseer, cómo debe situarse en la acción.

Cic., *De orat.*, I, 28, 128.- Lo que no nos podemos fabricar: el aspecto, la expresión, el tono de voz. Pero en el orador hay que exigir la agudeza de los sofistas, la profundidad de los filósofos, poco menos que las palabras de un poeta, la memoria de un jurisconsulto, la voz de un tenor, y casi los ademanes de los grandes actores. De modo que no hay nada más escaso en la raza humana que un orador acabado: porque si los profesionales llegan a dominar aceptablemente cada una de estas artes, se les acepta. Mas si todas y cada una de ellas no se dan en sumo grado en el orador, no pueden ser aceptados como tales.

Cic., *De orat.*, I, 2, 8.- Durante mucho tiempo no ha habido ningún orador realmente bueno, y apenas un orador tolerable en cada época.

Cic., *Orator*, Prólogo, 7.- Y yo, al describir al orador perfecto, lo representaré como quizás nunca existió ninguno; porque no busco quién lo fue, sino qué es aquello más perfecto que lo cual no puede haber nada.

Cic., *Orator*, Prólogo, 8.- De todas formas, yo sostengo que en ningún género hay nada tan hermoso que no sea superado por aquello de donde se saca, como se saca un retrato, por así

⁴² B. Castiglione, *El cortesano*, traducción de Juan Boscán. Alianza. 2008.

⁴³ Veamos algunas de las referencias a Cicerón que aparecen en la obra:

“Siguiendo este proceso, los oradores y los poetas anduvieron dexando muchas palabras usadas por sus antecesores. Antonio, Craso, Hortensio y Cicerón huían harto de las de Catón; [...] y Cicerón en hartos lugares reprehende a muchos de sus antepasados [...].”

“Luego los antiguos (respondió miser Federico) no imitaban.

Antes creo yo, dixo el Conde, que muchos lo hacían, pero no en toda cosa; que, si Virgilio hubiera en todo imitado a Hesíodo, no le pasara el pie delante, ni Cicerón a Craso, [...].”

“...y desto pienso que hablaba Cicerón cuando decía que los maestros habían de tener respeto a la naturaleza de los discípulos, por no hacer como los ruines labradores que siembran trigo en la tierra que no es buena sino para las viñas.” B. Castiglione, *El cortesano*, traducción de Juan Boscán. Alianza. 2008, pp. 111, 118, 122.

decir, de un rostro.⁴⁴ Eso no puede ser percibido por los ojos, ni por los oídos, ni por ningún sentido; sólo lo comprendemos con el pensamiento y la mente.

Q. I, Proemio, 19.- Una persona así quizá no haya existido hasta ahora, pero no por ello hemos de aspirar nosotros menos hacia esa alta cima.

Las cualidades que ha de tener el orador perfecto emanan continuamente de los textos de ambos. El orador debe tener y transmitir un sentido de la propia dignidad, que brote de su forma de vivir y de un cierto equilibrio conseguido: ni exceso de autocrítica, ni autocomplacencia. Esa dignidad es inseparable de la pasión o el amor que debe sentir por el conocimiento. La pasión es recibida y, así mismo, ha de ser cultivada, no puede haber abandono en el orador. El orador se impone y asume el objetivo más difícil: conseguir convertir tanto las cualidades recibidas como las ambicionadas en una elección persistente. La *virtus*, entre otros elementos, comprende la dignidad, la pasión, la voluntad, la autoridad, al tiempo que la aceptación de los propios límites.

Cic., *De orat.*, II, 16, 73.- Es conveniente, además, una ejecución del discurso variada, apasionada, llena de empuje, llena de aliento, llena de pasión, llena de auténtica realidad.

Cic., *De orat.*, I, 15, 64.- Todo ello acompañado de una cierta dignidad en su ejecución.

Q. VIII, I, 33.- Estas [las palabras] deben procurar sin duda un discurso asombroso y gozoso, pero asombroso no al modo como nos maravillamos de monstruosos portentos, y gozoso no por medio de sórdido placer, sino un discurso en el que las palabras se unen con respeto y dignidad.

Cic., *De orat.*, I, 30, 134.- Entonces Craso, riendo, dijo: “Y ¿qué piensas que es, Cota, sino una pasión y a modo de ardor amoroso? Sin este nadie conseguirá en la vida nada que merezca la pena y en particular eso que tú vas buscando.”

Q. XII, XI, 11.- [el camino hacia la perfecta elocuencia no es tan áspero como parece] pues la meta, que está antes de otra cualquiera y la más importante para que seamos hombres de bien, tiene su fundamento sobre todo en la voluntad.

Q. X, III, 11.- Algunos hay que con nada están satisfechos [...]; otros hay sin confianza en sí mismos y sumamente desagradecidos a su propio talento, que tienen por ocupación exquisita el hacerse difícil la práctica de escribir.

Q. X, III, 12.- Y no es fácil decir quién comete el más grave error, si aquellos a los que gustan todas las cosas que escriben, o aquellos a quienes nada contenta. Pues frecuentemente se encuentra también entre jóvenes de talento, que se consumen en el trabajo y por su excesivo deseo de hablar bien se sumergen en el silencio.

Q. X, III, 14.- ¿Por qué quieres tú hablar mejor de lo que puedes? 15.- Así son en realidad las cosas: que debemos procurar hablar lo mejor posible, pero debemos hablar según nuestra personal capacidad; pues para progresar es necesaria la aplicación, no el mal humor.

Es de esta suma de categorías de donde procede la autoridad que el orador ha de transmitir en el foro. La autoridad procede del conocimiento, de la experiencia, de la personalidad, de una vida ética, las cuales conducen a la sabiduría. La autoridad no viene concedida por figuras externas: no la otorga la asamblea, ni el público, ni un premio, no se adquiere por el reconocimiento. Por el contrario, brota de estas fuentes internas. Su cultivo es responsabilidad del orador, exigirla es responsabilidad de la asamblea. Cicerón y Quintiliano

⁴⁴ En este comentario se evidencia la influencia platónica en Cicerón, así como en *Orator*, Prólogo, 18.

siguen a Aristóteles, que enfatiza igualmente la relevancia que tiene el carácter o personalidad del orador a la hora de inspirar confianza ante su auditorio. Reflexiona por ello que el *ethos* es anterior a los argumentos retóricos, siendo posterior el saber provocar los sentimientos o pasiones del auditorio, *pathos*.

Cic., *Orator*, 128.- Hay dos cosas que, bien tratadas por el orador, generan una elocuencia admirable. Una de ellas es lo que los griegos llaman *ethicon*, que se refiere a lo que es apropiado a la forma de ser, a las costumbres y a toda la conducta de la vida de una persona. La otra es lo que llaman *patheticon*, con lo cual se turban y excitan los corazones. Ése es el reino de la elocuencia.

Q. VI, II, 8.- Pero hay dos clases de tales afectos, como por tradición hemos recibido desde tiempos antiguos: a uno llaman los griegos *pathos*, que en su correcta versión latina y con toda propiedad denominamos *adfectus*; al segundo, *ethos*, de cuyo nombre, como yo modestamente percibo, carece el lenguaje latino: se les llama *mores*, y de ahí recibe también su denominación aquella parte de la Filosofía llamada *Ethiké*, Moral.

Q. VI, II, 18.- En definitiva, cada *ethos* exige un hombre honrado y afable [...], de este modo se granjeará confianza en virtud de su propio prestigio.

Observamos que los fundamentos del orador perfecto son ambiciosos. Hay que precisar que esa perfección platónica del ideal no puede estar más alejada de la perfección o el mero virtuosismo técnico. Cicerón y Quintiliano no reconocían la elocuencia en aquellos que caían en el error de convertir al orador y la oratoria en un espectáculo de despliegue virtuosístico de figuras retóricas, o en una búsqueda de la victoria de la persuasión en el foro. Una y otra vez recuerdan que la oratoria no es fuego de artificio técnico, ni se puede ver reducida al mero triunfo, ni se puede alcanzar tampoco a partir de un compendio de reglas procedentes de manuales. Las figuras retóricas y todos los aspectos técnicos que requiere la formación de un orador aparecen en sus obras tratados exhaustivamente, especialmente en Quintiliano, cuya atención a ellos es sumamente detallada y precisa. Pero en ningún caso la técnica oratoria debe ser nada más que un medio, jamás convertirse en un fin.

Cic., *De orat.*, III, 51, 197.- ¡Y ojalá que hubieseis preferido hablar de estas y semejantes cuestiones [filosóficas] antes que de estas niñerías de los usos traslaticios de las palabras! ⁴⁵

Q. IX, III, 100.- Hay oradores que, despreciando el peso importante de las cosas y la fuerza de los pensamientos, se tienen por consumados artistas si consiguieron desfigurar hasta palabras huera convirtiéndolas en *estas formas* (figuras), y por eso no cesan en rehilar esa clase de figuras que, al carecer de sustancial contenido, es cosa tan ridícula hacerlas objeto de seguimiento como buscar presencia material y además sin correspondiente cuerpo.

Q. IX, III, 102.- La preocupación excesiva por las palabras en estas materias quita credibilidad a los sentimientos, y doquiera se hace ostentación de arte [técnica] parece estar ausente la verdad.

Q. VIII, I, 27.- Habría que aborrecer este desgraciado esfuerzo [de cuidar hasta el exceso las palabras], que frena tanto la corriente del discurso como apaga el calor vital del pensamiento por la tardanza y falta de confianza en uno mismo.

Q. VIII, III, 13.- Además, cuando están en juego los puntos más importantes de los asuntos, ni siquiera es conveniente sentir desazón por las palabras.

⁴⁵ El traductor señala que “con los usos traslaticios de las palabras se refiere a las metáforas, figura retórica esencial”.

Al mismo tiempo que hemos recorrido los fundamentos del orador perfecto, hay que puntualizar que dicha perfección del orador es una aspiración que no debería convertirse en un fin absoluto. Según se traspasa la entrada al foro, similar a la salida a un escenario, son arrancadas por una mano invisible de manera inmediata todas las máscaras que el orador pueda llevar consigo, consciente o inconscientemente. El escenario tiene un intrínseco poder catalizador. El orador sale y se presenta ante los otros. Ese arco imaginario que traspasa le deja desnudo bajo la luz escénica, nada más que un hombre. Desposeído de escudos, el orador da unos pasos, ocupa el escenario, ve a los otros, se percibe a sí mismo. Se reconoce, a ese otro que en la vida cotidiana frecuentemente está oculto y en silencio, y que ahora es observado. Algunas veces tocará cima, otras veces la prueba le vencerá.

Q. X, I, 24.- Y un lector no debe al punto persuadirse de que todo lo que hayan dicho los autores es absolutamente perfecto. Porque alguna vez cometen deslices, se retiran ante una pesada tarea, y se entregan al gusto de sus propios talentos. No siempre concentran su atención, a veces se sienten sin aliento, cuando al parecer de Cicerón dormita a veces Demóstenes y, según Horacio, hasta el mismo Homero.

Q. X, I, 25.- Son éstos realmente los mejores, pero son hombres.

Cic., *Orator*, Prólogo, 3.- Me preguntas qué tipo de oratoria apruebo más y cuál me parece a mí que es el tipo al que nada se puede añadir, y al que yo considero más elevado y más perfecto. [...] Y si a alguien le falta por su naturaleza esa fuerza propia de una gran inteligencia o está menos instruido en las técnicas de las artes superiores [retórica y filosofía] que siga sin embargo el camino que pueda, ya que para el que persigue el primer puesto es honroso quedar en segundo o tercer lugar.

Q. VI, IV, 15.- También causa perjuicio pelear largo tiempo en cosas que no puedas conseguir.
16.- Porque donde es necesario dejarse vencer, conviene tomar la retirada.

Superando la prueba o siendo derrotado, tanto por los otros como por él mismo, el orador entregará a la asamblea en todos los casos esa tensión hacia la excelencia. Entrega en acto, la más difícil de todas, y la más necesaria.

Cic., *De orat.*, II, 5, 20.- ¿O es que somos individuos ajenos a este tipo de discusión, siendo como somos de tal condición que sin estas aficiones [todas las que implica la oratoria] no creemos que la vida merezca la pena?

Q. II, XVII, 28.- Porque si a mí me dieran filósofos por jueces, asambleas de filósofos las del pueblo y todo el Senado, ningún poder tendría la envidia, ninguno la influencia, ninguno la opinión preconcebida y los falsos testigos: muy reducido espacio tendría la elocuencia y casi podría consistir en servir sólo de deleite.

Q. II, XVII, 29.- Pero si los ánimos de los oyentes son inconstantes y la verdad está expuesta a tantas maldades, hay que luchar con los recursos del arte y explicar lo que de ella es útil: porque quien ha sido apartado del camino recto, tampoco puede ser traído de nuevo si no es por otro recodo.

Ingenium-ars-diligentia

El orador que aspira a la excelencia tiene que albergar primero inteligencia, o talento, en su propia naturaleza: el *ingenium*; en segundo lugar, ha de adquirir una técnica que desarrolle sus capacidades: *ars*;⁴⁶ y, por último, ha de atesorar experiencia, que pula y defina el talento original y desarrolle la técnica: *diligentia o exercitatio*. Nos hallamos ante la conocida tríada *ingenium-natura, ars, exercitatio*. No puede estar ausente ninguna de estas tres categorías, siendo la más imprescindible de ellas para Cicerón el talento natural, sin el cual ninguna técnica, ni el mejor maestro, puede aspirar a crear un orador de la nada. Quintiliano matizará, como vamos a ver, dos cuestiones al respecto.

Cic., *De orat.*, II, 35, 147.- En suma, siendo tres los factores para hallar argumentos en el discurso: a saber, la agudeza, a continuación, el método -que, si lo queremos, podríamos llamar arte [técnica]-y en tercer lugar, la diligencia [experiencia], lo cierto es que no puedo dejar de asignar la primacía a la inteligencia.

Cic., *De orat.*, II, 35, 150.- Lo cierto es que entre las dotes naturales y la diligencia [experiencia] queda un espacio muy reducido para el arte [la técnica]: el arte tan sólo señala dónde tienes que buscar y dónde puede estar aquello que tienes interés en encontrar.

Q.VI, III, 8.- Es necesaria sobre todo una inteligencia capaz de rapidez y movilidad, con presencia de ánimo y pronta a la réplica.

La inteligencia, desde el punto de vista de ambos, ha de hallarse sólidamente fundamentada en la memoria.

Q. X, VI, 2.- Pero no se puede llegar tampoco a esta capacidad de pensar, ni de repente ni de modo rápido. 3.- Esta capacidad en su mayor parte estriba ciertamente en la memoria.

Q. I, III, 1.- Característica principal del talento es la memoria: la eficacia de esta es doble, o sea, captar fácilmente y retener con fidelidad.

Cic., *De orat.*, II, 87, 355.- ¿Y a qué decir cuántos frutos le ofrece al orador la memoria, cuánta utilidad, qué fuerza más grande? ¿Retener lo que vas aprendiendo al tiempo que te informas de la causa y lo que tú mismo vas pensando? ¿Tener en tu mente todos los pensamientos como clavados? [...] Pues sólo quienes tienen una memoria vigorosa saben qué es lo que tienen que decir y hasta dónde y cómo, y lo que ya han respondido y lo que les falta. Al mismo tiempo, recuerdan muchos puntos de causas por ellos defendidas en el pasado, muchas que les oyeron a otros. Por eso mantengo abiertamente que la naturaleza es la fuente principal de esta cualidad, como de todas las que he hablado.

Talento, inteligencia, con un significativo énfasis en la memoria, más técnica, y experiencia. Para cuando Cicerón reflexiona al respecto, existe ya una larga tradición de pensamiento según la cual el poder de la palabra es algo inherente a la comunicación humana. Esa potencia existe, por tanto, antes de convertirse en ciencia retórica.

Aristóteles, *Retórica* I, 1354a1-12.- La retórica es una *antístrofa* de la dialéctica, ya que ambas tratan de aquellas cuestiones que permiten tener conocimientos en cierto modo comunes a todos y que no pertenecen a ninguna ciencia determinada. Por ello, todos participan en alguna forma

⁴⁶ ‘Ars’ tiene el significado de ‘técnica’ en este contexto de la Antigüedad clásica presentado en este trabajo.

de ambas, puesto que, hasta un cierto límite, todos se esfuerzan en descubrir y sostener un argumento e, igualmente, en defenderse y acusar. Ahora bien, la mayoría de los hombres hace esto, sea al azar, sea por una costumbre nacida de su modo de ser. Y como de ambas maneras es posible, resulta evidente que también en estas (materias) cabe señalar un camino. Por tal razón, la causa por la que logran su objetivo tanto los que obran por costumbre como los que lo hacen espontáneamente puede teorizarse; y todos convendrán entonces en que tal tarea es propia de un arte.

Dominar dicho poder se da de manera innata en algunos individuos. Antes de que la retórica fuera disciplina, fue acto intuitivo e inconsciente entre alguien que habla con elocuencia y otro que escucha con atención. La retórica no la inventaron los rétores griegos ni los oradores romanos, sino que se da en la naturaleza humana. Es al convertirse en disciplina que se hace consciente, se amplían sus recursos, se refina. A la luz de estas reflexiones, se agudiza una cierta divergencia entre Cicerón y Quintiliano: Cicerón se inclina más al reconocimiento del orador en cuanto a talento natural.

Cic., *De orat.*, I, 32, 146.- La elocuencia no ha nacido de la técnica Retórica, sino la Retórica de la elocuencia. Técnica que, como ya he dicho, no rechazo. Y si no indispensable para hablar bien, con todo propia de un hombre libre para conocer su esencia.

Cic., *De orat.*, III, 37, 150.- Y así, lo que corrientemente se dice de los oradores, incluso por los no entendidos: ‘éste utiliza bien la lengua’ o ‘éste no’, no depende de tratado alguno, sino que se decide casi instintivamente.

Quintiliano matiza sutilmente la jerarquía que establece Cicerón. Como maestro que es, pone énfasis tanto en los dones recibidos como en las posibilidades que se abren al educarlos.

Q. I, Proemio, 27.- De nada sirven los preceptos y normas de Manuales sin la ayuda de la naturaleza.

Q. XI, III, 11.- Pero disfruten de su propia convicción los que piensan que, para ser oradores, basta a los hombres con haber nacido; concedan indulgencia al esfuerzo que hacemos los que estamos en la creencia de que nada hay perfecto, si no es cuando la naturaleza recibe solícito cuidado. En lo que estoy, pues, de acuerdo, sin menosprecio alguno, es en que la naturaleza ocupa la parte principal.

Q. VI, IV, 12.- Lo que vale en la réplica es el muchísimo ingenio, lo que sin duda no proviene del arte Retórica -pues la naturaleza no se deja enseñar-, pero se promueve con su estudio.

Q. II, XIX, 1.- Sé que también se plantea la cuestión sobre si a la elocuencia contribuye más la aptitud natural o la formación. [...] Un orador consumado no puede hacerse si no es desde ambos presupuestos.

Q. II, XVII, 5.- Algunos quieren considerar en la Retórica una aptitud otorgada por la naturaleza. 9.- Todo cuanto el arte ha llevado a la perfección ha tenido su principio en la naturaleza.

La educación del orador. El maestro y el alumno

Q. II, XII, 8.- La instrucción despoja de algo, pero es de defectos de lo que despoja.

La educación del orador debe llevarse a cabo desde la infancia. Quintiliano dedica un amplio espacio a definir cuál debe ser el fundamento de dicha formación, cuál la actitud del maestro, cuál la del niño y después el joven, qué tipo de enseñanza, qué materias, en qué entorno, etc. Es importante señalar este detenimiento en la educación infantil y juvenil del futuro orador, pues en él está implícita la conciencia del autor al respecto de lo absolutamente fundamentales que son los primeros años. Es ahí en donde Quintiliano, como maestro, puede intervenir. La edad adulta, con el individuo ya formado, dificultaría enormemente el trazado hacia el orador perfecto.

Por tanto, el talento ciertamente tiene que darse, pero por sí solo no basta. Asumiendo que la inmensa mayoría de incipientes oradores son individuos con unos dones suficientes, pero no necesariamente geniales, Quintiliano se asegura así, como maestro, el no depender completamente del azar, de lo que la naturaleza haya concedido a cada uno. Confía un mayor peso que Cicerón, hombre excepcionalmente brillante, a la educación. Serán el talento, la formación, y un buen maestro, los que permitirán alcanzar un desarrollo digno de las cualidades innatas, así como adquirir hábitos que perfeccionen las destrezas adquiridas. Se concede así el poder de intervenir con la guía y el esfuerzo en ese margen que la propia naturaleza ofrece. Y al hacerlo, establece implícitamente una condición: un orador completo no puede serlo sin conciencia. Un puro talento natural inconsciente de sí mismo, y de lo que busca y realiza, jamás será un orador en toda la dimensión del término.

Q. II, XVII, 11.- Pero si no todo el que habla es orador, [...] necesario es que admitan los contradictores que el orador se hace en virtud del arte [técnica] y que no ha existido antes que el arte.

Q. II, XVII, 12.- Aducen que el remero Démades y el actor de Teatro Esquines fueron oradores. Falso: porque no puede ser orador quien no lo ha aprendido.

Dándole relevancia a la educación del talento, Quintiliano se ve en la necesidad de perfilar las cualidades del maestro del orador. Evidentemente, el fundamento del maestro es similar al del referente: ha de enseñar a ‘hablar y obrar’. Ha de mostrar tensión hacia la *virtus*, inteligencia, técnica, experiencia, con la particularidad de que es referente y es guía. El maestro ha de tener una clara y precisa carta de navegación, al mismo tiempo que, en todo momento, ha de respetar el material que recibe, siguiendo la naturaleza del alumno. Veamos algunas de las reflexiones de Quintiliano al respecto:

Q. I, I, 23.- El comienzo de los estudios debe estar también de la mejor manera al cuidado de un consumadísimo maestro y esto atañe al éxito completo.

Q. II, II, 1.- En éstos [los maestros Retóricos] será necesario considerar sobre todo su modo de vida.

Q. II, III, 4.- La confianza en los medianos es en sí misma merecedora de repulsa, sin embargo, sería tolerable, si los maestros de esta condición enseñaran menos, no peor.

Q. II, II, 5.- Ni puede tener él vicios ni tolerarlos. [...] De ningún modo dado a la cólera y, sin embargo, no sea encubridor de lo que será su obligación corregir; sencillo en su enseñanza, sufrido en el trabajo; constante antes que desmesurado.

Q. II, II, 12.- Sea pues tan sumamente destacado en la elocuencia como en las costumbres, para que enseñe a hablar y obrar a ejemplo del homérico Fénix.

Q. II, VIII, 14.- De dos cosas hay que huir de todos modos: la primera, que no intentes lo que no puede conseguirse; la segunda, que no apartes a nadie de lo que está haciendo muy bien a otra cosa para la cual es menos idóneo.

Q. I, VIII, 5.- El maestro de oratoria [...] tendrá que adaptarse a cada uno individualmente, para que progrese en lo que sobresale.

Al lado del maestro está el alumno, no con menores cometidos. Para que se dé con éxito el proceso educativo, el alumno ha de reunir un compendio de cualidades y actitudes. Para Quintiliano, tres son las fundamentales: el alumno ha de dejarse guiar; ha de tener una constante voluntad de mejora; y ha de ejercitar la resistencia al esfuerzo.

Q. I, III, 3.- El muchacho, que yo tengo en mi mente, aprenderá con facilidad lo que se le enseñe, planteará también de vez en cuando sus preguntas, pero se dejará conducir más que adelantarse con prisas.

Q. I, III, 6.- Déseme a mí aquel joven a quien espolea la alabanza, a quien guste la gloria, a quien una derrota arranque lágrimas.

Q. I, III, 7.- A éste habrá que alimentar con ambiciones, a éste será como un mordisco el reproche, a éste despertará el deseo de honra, en éste jamás temeré la pereza.

Q. III, I, 6.- No podrás cambiar fácilmente a los jóvenes sus convicciones inculcadas, porque nadie hay que no prefiera permanecer en lo aprendido a tener que aprender.

La imitación

Q. III, V, 1.- El don de la oratoria llega a su perfección por cooperación de la naturaleza, del arte y del entrenamiento, a lo que algunos añaden como cuarta parte la imitación, que nosotros subordinamos al arte.

Tras fundamentar el trazado hacia el perfecto orador en la tríada *ingenium-ars-diligentia*, vamos a detenernos brevemente en la cuarta categoría que añadieron ambos, y que es la imitación. La imitación recurre a los referentes, figuras que actúan como espejos, los cuales devuelven una imagen que descubre anhelos inconscientes en el orador en ciernes, y le muestran quién quiere ser.

Cic., *De orat.*, I, 19, 87.- Pues creía que la esencia del orador consistía en aparecer ante quienes actuaba tal como él desearía ser.

La imitación es faro que ilumina el itinerario y contribuye a dibujar el rostro que el orador quiere tener. Los referentes son altamente necesarios, y, al mismo tiempo, peligrosos si no se eligen bien. Lo que se deriva de estos textos es que, en todos los casos, los autores exigen una conciencia aguda del porqué de cada decisión por parte del orador. Se ha de imitar conscientemente; la búsqueda y la elección han de ser sustanciales.

Q. X, II, 12.- No es imitable lo que es más importante en el orador: el talento, la capacidad de invención, la eficacia, la soltura, y lo que puede transmitir la teoría artística.

Cic., *De orat.*, II, 22, 90.- Por lo tanto, sea el primero de mis consejos el dejar bien claro a quién imitamos, y que se persigan con la mayor diligencia las virtudes que sobresalen en aquel a quien

se imita. [...] 92.- Pues quien actúe como es menester, en primer lugar, ha de estar bien despierto para elegir.

Q. X, II, 3.- La imitación es perjudicial si no se aplica prudentemente y con sentido crítico.

Q. X, II, 19.- En la carga que quiere tomar consulte con sus propias fuerzas. Pues hay algunas cosas, merecedoras de ser imitadas, para las que o no es suficiente la debilidad de la naturaleza o con las que es incompatible su diversidad.

Q. X, II, 24.- Yo no aconsejaría que alguien se entregase tan exclusivamente a un solo modelo, al que deba seguir en todo. 26.- Pongamos ante nuestros ojos lo bueno de muchos, para que quede fijada una cualidad de uno y otra de otro, y apliquémoslas en el lugar que convenga.

Tras reflexionar sobre las potencias de la imitación, veamos por último sus límites:

Q. X, II, 4.- La imitación en cuanto tal no es por sí misma suficiente.⁷ Vergonzoso es también contentarse en conseguir solamente lo que se imita. 8.- Nada crece cabalmente con sola la imitación. 11.- Todo lo que es semejante a otra cosa, es preciso que sea inferior al objeto que imita.

Los tres objetivos del orador: *ut doceat, moveat, delectat*

Tanto la elaboración del discurso, como muy particularmente su *pronuntiatio*, deben dirigirse a estos tres objetivos: enseñar, conmover, deleitar. Quintiliano y Cicerón entienden que razón y sentimiento son totalmente compatibles, en clara oposición a los estoicos.⁴⁷ Desde el momento en el que ambos reclaman el conocimiento filosófico para el orador, se podría asumir una sutil jerarquía en el orden de la enumeración según la cual la teoría del conocimiento adquiere una cierta prioridad sobre la emoción y sobre el ornato. Esta jerarquía la asumimos vinculada al contexto forense más que al artístico. En todo caso, los tres parámetros: *doceat, moveat, delectat*, han de alcanzarse en un grado significativo en cualquiera de los marcos retóricos, se asuma o no una cierta priorización de uno de ellos. Si se enseña sin deleitar, o si se deleita, pero no se enseña nada, o si no se conmueve, el contexto retórico fracasa.

Q. III, V, 2.- Igualmente hay tres cosas que debe aportar el orador: enseñar, mover, deleitar.

Cic., *De orat.*, II, 27, 115.- Así, todo el sistema retórico se apoya en tres puntos con vistas a la persuasión: probar que es verdad lo que defendemos, conciliarnos la simpatía de nuestro auditorio y ser capaces de llevarlos a cualquier estado de ánimo que la causa pueda exigir.

Q. IX, IV, 9.- Por lo que los pensamientos reciben, a mi parecer, su tensión y su ímpetu por la unión de las palabras (composición) [...] no sólo para deleitar, sino también para la conmoción de los sentimientos.

⁴⁷ “Mientras el Arpinate [Cicerón] buscaba la asociación de *sapientia* y *eloquentia*, de la *res* y la *verba*, de la *ratio* y *movere animos*, Séneca [el Joven] consideraba tales términos incompatibles.[...] Su estética no se basaba en la integración de los sentidos y las emociones sino tan sólo en el nivel racional: de ahí su rechazo de la *delectatio* o *voluptas aurium* frente a la *pulchritudo rerum*, de ahí su rechazo de la emoción frente a la exaltación del concepto, de ahí su rechazo de la oratoria popular frente al mensaje racional.” Alberte, *Quintiliano*, p. 163.

Cic., *De orat.*, II, 29, 129.- [*delectat-doceat-moveat*] De estas tres partes, la primera exige la suavidad del discurso; la segunda, inteligencia; la tercera, el vigor.

De los tres objetivos del orador, quizás el más complejo a la hora de concretar un significado sea el de *delectat*. ¿Qué es el deleite en la oratoria? Cicerón y Quintiliano se pronuncian al respecto: el deleite surge por la contemplación de lo bello. Y ¿qué es lo bello? Por el momento, apuntemos lo siguiente: el espectador percibe una armonía en la que cada elemento del sistema retórico tiene su *función* y su *lugar* en el Todo, y es por ello por lo que se produce el deleite.

Q. VIII, III, 11.- Nunca se deja separar la utilidad de la verdadera hermosura.

Q. XII, X, 45.- Y tal y como yo lo veo, esto hizo M. Tulio [Cicerón], de modo que daba importancia principal a la utilidad, y una cierta parte a la delectación del oyente [...]; porque causaba utilidad, causaba el placer del aplauso.

Por último, Cicerón nos advierte al respecto de la visibilidad del triple objetivo retórico en la entrega del discurso. Qué debe hacer evidente el orador, específicamente en la *pronuntiatio*, y qué debe dejar oculto, aunque esté presente al máximo nivel:

Cic., *De orat.*, II, 77, 310.- Y puesto que -como ya he dicho más de una vez-, tratamos de conducir al auditorio a nuestra opinión por tres caminos -informándolo, conciliándonoslo e influyendo en sus sentimientos-, de éstos tan sólo uno hemos de presentar, dando así la impresión de que no hacemos otra cosa sino informar. Los otros dos, como la sangre en el organismo, deberán impregnar todo nuestro discurso; pues tanto el comienzo como las restantes partes del discurso, de las que un poco más tarde trataremos brevemente, deben encerrar en buena medida esa posibilidad a fin de que puedan ser adecuadas para cambiar los sentimientos de aquellos ante quienes se actúa.

Idea y forma

Cic., *Orator*, 43.- El orador debe tener en cuenta tres cosas: qué decir, en qué orden y cómo. [...] No vamos a dar ninguna regla, ya que no pretendemos esto [...]; tampoco expondremos cómo se consigue esta elocuencia, sino cuál nos parece que es ella.

‘Qué decir, en qué orden, y cómo’: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. La relación en la que se hallan la idea (la *inventio*) y la forma (la *dispositio* y la *elocutio*) no es siempre idéntica a lo largo de la tradición occidental, de su Historia del arte, del pensamiento. Podemos observar oscilaciones que recorren de un extremo a otro el espectro de posibilidades al respecto de en qué medida tiene importancia qué se dice, y en qué medida cómo se dice. La Edad Media, entregada en las artes plásticas al absoluto de la idea y despreocupada por la perfección de la forma que la transmitiera, se sitúa en un extremo opuesto al que revela el siglo XVIII francés, por ejemplo, siglo en el que el preciosismo de las formas podía reducir lo significativo del contenido a un mínimo espacio. Para Cicerón y Quintiliano debe darse un vínculo entre ambos parámetros, nexo que conlleve además un equilibrio: la forma ha de brotar de la idea, y ambas deben tener su calidad y su peso.

Cic., *Orator*, 51.- Una vez que haya encontrado qué decir y en qué orden, lo más importante con mucho es ver de qué modo. [...] 52.- ¡Cosa difícil, dioses inmortales! ¡La más difícil de todas!

Q. VIII, I, 32.- Sea, pues, el esmero en la elocución el mayor posible, mientras sepamos que no debe hacerse nada por el solo amor a las palabras, puesto que las palabras en sí mismas se inventaron por amor a los pensamientos. Las que entre ellas merecen nuestra aprobación son las que mejor manifiestan lo que nuestro espíritu piensa, y producen en los ánimos de los jueces la impresión que nosotros queremos.

La oratoria ha de tener una configuración absolutamente orgánica: toda decisión en el proceso de hallar la forma de un discurso debe brotar *de* la naturaleza de la materia, o idea que lo origina; toda elección retórica al respecto de la forma debe hacerse siguiendo su condición de existir *por* la naturaleza de la materia. La forma es un hallazgo, no un destino fijado de antemano. La forma se revela en un proceso que es de descubrimiento para el orador, cuya sabiduría se fundamenta en un diálogo en el que, simultáneamente, escucha y reacciona al material, nunca en condicionarlo *a priori*.⁴⁸

Cic., *De orat.*, II, 78, 318.- Y esto, en los discursos, no hay que buscarlo afuera, sino cogerlo de las entrañas mismas de la causa.

Q. IX, IV, 60.- Con todo, la tarea principal en esta materia [la *dispositio*] es el saber cuál es la palabra que en cada lugar cuadra muy bien. Y el que mejor dominio tendrá en la composición es aquel que no haga esta labor sólo por amor a la misma composición.

Q. VIII, I, 18.- Sin embargo, no por eso hay que poner delante el cuidado sólo de las palabras. Pues es preciso que yo salga al encuentro y [...] me oponga a todos estos que [...] encanecen en un vano esfuerzo por el culto a las palabras, y hacen eso por mor del encanto sonoro que, a mi modesto parecer, es bellísimo en un discurso, pero cuando es consecuente acompañamiento, no cuando es rebuscado.

Ciertamente, la idea o materia antecede en el tiempo a la forma. Ambas categorías han de constituir un binomio que forme el Uno.

Q.VIII, I, 20.- Cuidado, por tanto, de las palabras quiero yo, y asiduo esmero de los contenidos.

La relación y proporción idea-forma admite muy distintas configuraciones. La Edad Media y el Estilo Rococó que mencionábamos anteriormente son dos ejemplos de extremos opuestos del espectro que han sido asumibles en la comunicación artística. En ellos, aunque haya desproporción, aún existe un vínculo entre los parámetros idea-forma, vínculo o puente que se dilata para resistir su tensión al límite de lo posible. ¿Qué ocurre cuando aumentamos un grado más el desequilibrio entre la importancia de ambas variables? ¿hay algún límite en las distintas posibilidades de la relación idea-forma? Caso de haberlo, ¿a dónde se llega si se cruza dicho límite, si se rompe dicho vínculo? Bajo el prisma presentado por Cicerón y Quintiliano, algunas de las propuestas artísticas de la modernidad resultan cuestionables: todas aquellas en las que la búsqueda del impacto de la forma adolece de una ausencia total de contenido; extremo que en ocasiones convive con su opuesto: el arte conceptual, que

⁴⁸ “Toda forma para una idea es posible siempre que se descubra ahondando cada vez con mayor profundidad en la historia, en las palabras y en los seres humanos a los que llamamos personajes. Si una mente dominante impone el concepto de antemano, se cierran todas las puertas.” Peter Brook, *La calidad de la misericordia*, La pajarita de papel, 2014, p.105.

presenta una idea sin considerar una elaboración de la materia.⁴⁹ En estos casos, con frecuencia, envolviendo la propuesta late una actitud de libertad hallada, creencia que emerge en el momento en el que se cruza el límite. Se alcanza así la línea de ruptura, tras la cual, a la luz de las reflexiones de estos oradores, no hallamos la libertad sino el punto ciego en el que la obra ya no es el Uno. En estos casos, para Cicerón, roto el vínculo, y, como consecuencia, eliminada una de las dos variables que constituyen el ser de la obra, la obra ‘no existe’.

Cic., *De orat.*, I, 11, 50.- En realidad, una cosa habrá que los que bien se expresan aportan como propia: un discurso bien dispuesto, elegante, y que se distingue por una cierta elaboración y pulimiento; mas si este discurso no encierra asunto comprendido o conocido por el orador, una de dos: *o no existe o será objeto de burla por parte de todos.*

Cic., *De orat.*, III, 6, 24.- Y ya que en este punto estamos influidos no sólo por las opiniones del vulgo, sino además por las de individuos superficialmente instruidos quienes, al ser incapaces de considerar el conjunto, tratan más fácilmente sus partes separadas y como desgarradas y, tal como el cuerpo del alma, así separan las palabras de los pensamientos (*sin que ninguna de las dos cosas puede ocurrir sin la muerte de ambas*), en mi exposición no voy a tomar sobre mí una carga de más peso que la que se me impone, tan sólo diré brevemente que ni es posible conseguir ornato verbal alguno si previamente los pensamientos no se han parido ni conformado, ni hay pensamiento alguno que brille sin la luz de las palabras. *

Al anular cualquiera de los dos parámetros del binomio, los artistas, los oradores, aparecen convertidos en dioses de la forma, o en dioses de la idea, dependiendo de la cara o la cruz que veamos del mismo fenómeno. En ambos casos presentan elementos incompletos, frecuentemente vacíos, rodeados de aparato técnico, promoviendo que el público acepte el simulacro creyendo que con ello sacia su sed artística espiritual. Esto forma parte de nuestro tiempo y también lo fue del suyo, ambos curiosamente inclinados a una predilección por el efecto inmediato. Cicerón y Quintiliano no dejan de insistir en que contenido y forma están significativamente vinculados, de tal manera que la segunda ha de brotar del primero.

Q. VIII, I, 15.- *Eloqui, expresar hablando*, significa: sacar fuera lo que hayas captado con el pensamiento y transmitirlo al oyente, un resultado sin el cual las cosas anteriores son superfluas y semejantes a una espada enfundada y todavía detenida dentro de la vaina.

Q. XI, I, 7.- Porque todo adorno no está tan condicionado por su misma naturaleza de ser bello como por el modo de ser del objeto al que se aplica, ni importa más lo que digas que el lugar en que lo dices. Pero el arte todo de este decir *convenientemente* no se fundamenta sólo en la clase de elocución, sino que es algo en unión con la invención. Porque si las palabras tienen tan gran importancia, ¿cuánta más tendrán en sí los contenidos?

Cic., *De orat.*, II, 34, 146.- Estos elementos, por su propia naturaleza, parirán las palabras, que, por cierto, para mí siempre resultan suficientemente elegantes si son de tal tenor que la materia misma da la impresión de haberlas parido.⁵⁰

⁴⁹ “Desgraciadamente, en las artes visuales, el ‘concepto’ reemplaza actualmente a todas las calidades de las destrezas de ejecución y desarrollo adquiridas con el esfuerzo. En su lugar, las ideas son desarrolladas como ideas, como proclamas teóricas que conducen a proclamas igualmente intelectuales y a debates. La pérdida no está en las palabras, sino en el drenaje de lo que proviene únicamente de la experiencia directa, y que es capaz de retar a la mente y al sentimiento con la calidad que confiere.” Peter Brook, *La calidad de la misericordia*, p.103.

⁵⁰ El traductor comenta que estamos, de nuevo, ante un eco de Catón el censor: *rem tene, verba sequentur*, “domina el asunto que las palabras seguirán.”

Q. III, VIII, 61.- [...] de este modo, como las palabras se armonizan con las cosas, reciben ya su brillantez del propio resplandor de la materia.

Q. VIII, I, 30.- Por el contrario, si el poder de perorar está ya formado, las palabras estarán a disposición, no como si entonces se prepararan ellas para dar respuesta a lo requerido, sino como si parecieran haber estado siempre adheridas al sentido y lo siguen, cual la sombra al cuerpo.

Una forma, por tanto, es algo orgánico, que brota al mismo tiempo que impregna todos los niveles de la idea. Entonces, ¿cómo hallar la forma adecuada para cada contenido concreto? El mapa de ruta no se lo da al orador el tratado de retórica, ni el maestro, ni ninguna regla. La respuesta viene a través de la experiencia, por el proceso de ensayo y error con la materia prima misma. Las formas posibles que pueda tomar la elocución no pueden ser impuestas por el orador a la idea, sino que deben surgir del significado.

Q. XII, X, 20.- Ninguno dudará que el mejor de todos los estilos es el de los oradores áticos. Y así como hay en él algo común entre estos mismos oradores, es decir, un modo de pensar lleno de perspicacia y tersura, así también son *numerosas las formas* en las que se manifiestan las palabras. *

Entre todas las formas resultantes posibles, el orador ha de elegir una. ¿Cuál? La que observe como más ajustada a las variables constituyentes del marco retórico, de tal manera que, una vez elaborada la forma del discurso, debe tener plena conciencia de que esta forma encontrada es únicamente válida para ese contenido *en ese momento*, y muere una vez hallada y utilizada. Debido a lo cual hay que buscar una nueva forma para cuando ese significado, esa idea, vuelva a aparecer, pues las variables idea-orador-contexto-asamblea nunca se repetirán en idéntica combinación. Una vez fósil, es posible consignarla en un manual, que es siempre una mirada al pasado, nunca una respuesta al presente, o un fin para el futuro. Ardua tarea la de seguir encontrando formas una vez que se han hallado tantas.

La vida de una obra teatral comienza y termina en el momento de la representación. Ahí es donde el autor, los actores y los directores expresan cuanto tienen que decir. [...] Ninguna forma ni interpretación es para siempre. Una forma tiene que quedar fijada durante un corto espacio de tiempo, luego debe desaparecer. Conforme cambie el mundo, habrá y debe haber *Sueños de una noche de verano* nuevos y totalmente impredecibles.⁵¹

Cicerón transmite que la creación implica, a un nivel global, establecer o demarcar un círculo dentro del cual se mueve el artista. El círculo es la sintaxis del lenguaje en el que se expresa cualquier artista, y dentro del cual se mueve ‘libremente en un espacio tal y tan enorme’ al tiempo que se ‘mantiene en su terreno’ reconociendo un límite que, o comparte con su tiempo, o recibe de la tradición, o crea él mismo. Ese círculo o límite puede ser el latín en el que Cicerón se expresaba; el lenguaje armónico de un madrigal de Monteverdi; puede ser tradicional, anónimo, la sintaxis coreográfica en la que se desarrolla una danza popular; o puede ser un círculo individual recién creado, la sintaxis que establece un artista para su obra en una escultura contemporánea. La cuestión para Cicerón es que el límite *tiene que existir*, así como una sintaxis dentro del mismo, y que ambas variables no le restan libertad al creador; muy al contrario, se la conceden. Dentro del círculo, el artista es absolutamente libre y dispone de un espacio que es infinito.

⁵¹ Peter Brook, *La calidad de la misericordia*, p.103.

Cic., *De orat.*, III, 31, 124.- Así pues, *al serle permitido al orador moverse libremente en un espacio tal y tan enorme y -se pare donde se pare- mantenerse en su terreno*, todo tipo de ornato está disponible sin dificultad: pues la abundancia de contenidos engendra abundancia de palabras. *

En ese círculo está el artista, libre en las ideas y la forma al tiempo que acotado por la sintaxis de su lenguaje. En este contexto, de la *inventio* brotarán la *dispositio* y la *elocutio*. Luego de la calidad del contenido brotará en cierta medida la calidad de la expresión de la forma. Hay, pues, que prestar una atención especial a lo primero para que se dé lo segundo. Atendiendo y siguiendo al material, anterior en el tiempo, y siendo ese material significativo, se podrá alcanzar la excelencia en todas las posibles formas que puedan surgir de él.

Sobre la calidad indispensable de la *inventio*:

Cic., *De orat.*, II, 76, 309.- Cuando estoy reuniendo los argumentos de una causa, no tanto los cuento como los sopeso.

Cic., *Orator*, 48.- Si la discreción del orador no hace una importante selección de los argumentos, ¿cómo se va a parar y a insistir en los que le son buenos, y cómo aliviará los que son duros?

Q. X, V, 17.- Que cuando hayamos escrito mucho, digamos también mucho.

Q. X, I, 76.- [oradores] Demóstenes: el más importante y casi la norma del arte de perorar: tan grande fuerza hay en él, tan denso todo cuanto dice, de tal modo tenso como las cuerdas de un arco, tan nada fuera de lugar, y tal su modo de decir, que no encontrarías en él palabra que falte ni palabra que sobre.

Cic., *De orat.*, II, 73, 296.- Amén de tus otros méritos, Craso, me parecía el mayor tanto el que dijeras lo que era necesario como el que callaras lo que no lo era.

Cic., *De orat.*, II, 13, 56.- Tucídides supera a mi juicio con holgura a todos en arte. Pues éste es tan denso por la concentración de contenidos que llega casi a igualar el número de palabras con el número de pensamientos.

Cic., *De orat.*, II, 22, 93.- Se puede decir que los más antiguos de quienes hay constancia material de sus escritos son Pericles, Alcibíades y Tucídides, de su misma generación: precisos, agudos, concisos y más sobrados de pensamientos que de palabras. 95.- Todo recuerdo suyo lentamente se oscureció y desvaneció, y tomaron fuerza otros estilos más muelles y sueltos.

Y puesto que no hay normas cerradas ni método fijo para la forma, sino una única condición: que esta brote genuinamente del significado, veamos algunas reflexiones al respecto de la calidad a la que se ha de aspirar en la *dispositio*:

Q. VII, Proemio, 2.- No sin razón, entre las cinco tareas del orador, se ha puesto la Ordenación en segundo lugar, ya que sin ella de nada vale la Invención. [...] También los miembros de un cuerpo, aun levemente dislocados, pierden la gallarda utilidad de que gozaron [...].3.-Y no me parecen estar equivocados quienes piensan que la misma naturaleza de las cosas estriba en un orden, *por cuya perturbación perecerán todas las cosas*,

Q. VII, I, 1.- Sea la disposición una provechosa distribución de los objetos *en su lugar debido*.

Cic., *De orat.*, II, 42, 179.- “Deberías explicar la secuencia y disposición que tú prefieres en la argumentación, punto este en el que siempre me has parecido un dios.” [...] 180.- Ese aspecto es tan efectivo en la oratoria que *ningún otro puede más a la hora de ganar*. *

Encontramos de nuevo, continuamente presente en sus reflexiones, lo que podríamos calificar como la ley de la materia. Toda idea, toda *inventio*, lleva consigo un orden que es el óptimo entre todas las opciones posibles, orden propio a su naturaleza y al contexto en el que esta se presenta. Hay, por tanto, una disposición latente que atiende a que las cosas se sitúen en el *lugar debido*, con lo cual el discurso entero adquiere una consistencia que es orgánica y, por tanto, inexpugnable.

De estas tres fases del proceso retórico, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, la más característica y propia exclusivamente del orador es la elocución, la forma lingüística que se le da a una idea.⁵²

Q. VIII, I, 16.- [sobre la elocución] Esto no puede conseguirlo ninguno si no es en virtud del arte aprendido. Aquí hay que aplicar muchísimo esfuerzo, esto busca el entrenamiento, esto la imitación, aquí se consume toda una vida; con esto muy especialmente el orador aventaja al orador [...]. 17.- En esto, en la expresión, se hace visible que radica tanto la deficiencia como la eficacia del discurso.

Cic., *Orator*, 61.- De todas las funciones que hay en el orador, el poder supremo es de la palabra, es decir, de la elocución, y sólo es concedido al orador. [no al filósofo, no al poeta]

Q. VIII, I, 14.- También M. Tulio [Cicerón] piensa que la invención y la disposición de materiales son los resultados de un hombre inteligente; la elocuencia, signo del verdadero orador.

Si quisiéramos definir o concretar una cierta esencia que ha de tener el discurso en esta fase de la *elocutio*, ¿cuál habría de ser? Adecuación, libertad dentro del círculo, en el que el discurso, como indica Cicerón, ‘se sujeta sin atarse’, eludiendo así los extremos de la rigidez, el caos, la falta de vuelo.

Cic., *De orat.*, II, 41, 176.- Y a estas alturas ya tenemos claro que en modo alguno basta encontrar qué es lo que hay que decir si, tras haberlo hallado, no se es capaz de desarrollarlo.

Cic., *De orat.*, III, 48, 184.- Un estilo en prosa es aceptablemente libre y, como habitualmente se dice, verdaderamente suelto sin más, no cuando se nos escapa y pierde el rumbo, sino cuando él mismo se sujeta sin atarse. Y estoy de acuerdo con Teofrasto,⁵³ quien cree que el estilo que

⁵² “El centro de batalla entre la estética ciceroniana y la estoica, representada por Séneca, se situaba en el nivel de la *compositio verborum*. Quintiliano así lo señala (Q. IX, IV, 3): ‘No ignoro que hay personas que rechazan la más mínima atención a la composición de la frase y que defienden que toda composición horfóna, por ser espontánea, se hace por ello tanto más natural y viril.’ A este respecto este autor no sólo manifiesta su adhesión a la *compositio verborum* de Cicerón (Q. IX, IV, 1) sino que además se erige en abogado defensor de tal criterio frente a las réplicas que el Arpinate había sufrido en este nivel de estilo.” Alberte, *Quintiliano*, p. 171.

“Como dice Cousin, los comentarios sobre Séneca reflejan el malestar de algunos latinos frente a la evolución de una lengua, de un estilo, de una estética, que se alejan de la tradición ciceroniana. Sería falso decir que estas divergencias de gusto datan de la época de madurez de Quintiliano; son, por el contrario, su culminación.” Alberte, *Quintiliano*, p. 159.

“El intento de Séneca fue renovar el sentido humano de la sociedad apartándose de la tradición educativa romana y relativizando sus valores, aunque reconozca el valor innegable de Cicerón como modelo de la formación literaria. Esta pretensión no pudo despertar simpatía alguna en Quintiliano. Aunque estuviese de acuerdo con su estoicismo.” Ortega Carmona, *Estudios sobre la Institutio Oratoria*, p. 27.

⁵³ Teofrasto, 371- 287 a.C., filósofo griego. Orador, presidió la escuela peripatética de Atenas.

realmente ha de resultar pulido y en cierta manera trabajado, debe ser rítmico, pero no de un modo estricto, sino más bien laxo.⁵⁴

Q. IX, IV, 147.- [Sobre la composición] Sus tres partes son: ordenación de las palabras, unión y ritmo. La norma en que ella se basa está en añadir, suprimir e intercambiar palabras. La aplicación de este principio se rige por *la naturaleza de las cosas* sobre las que versa nuestro discurso. *

Cada discurso, cada obra, es un nuevo punto de partida. El orador no sabe la razón por la cual, si cuando va a empezar a escribir hace un proyecto del discurso cerrado y definido, entonces no logra el mejor resultado. Ha de saber que hace los proyectos para no respetarlos, para variarlos necesariamente. A la obra, al discurso, al drama, a la danza, hay que dejarle su propia definición, en primera y última instancia. No hay que empeñarse en que sea exacta, sino en que sea como tiene que ser, que no sea como él pensaba que sería, sino que sea ella misma. ¿Y qué hace el orador en ese momento, mientras va hallando la forma? Escucha y modifica a medida que avanza. Así surgirá una *dispositio-elocutio* auténtica, libre, viva. La percepción del material y sus leyes propias es lo que vale, lo único que sirve y que diferencia al buen orador de los demás.

Q. X, VI, 5.- Pero si a alguien, precisamente en medio del discurso, le viniese de repente un pensamiento brillante -que comunique especial colorido a sus palabras-, no debe apegarse escrupulosamente a lo que en definitiva tenga pensado.

Q. X, VI, 6.- Porque así como tiene primacía el llevar preparada de casa la materia abundante y segura de lo que vamos a decir, así sería la mayor necedad el despreciar las dádivas del momento.

Q. X, VII, 1.- [improvisación] Sin duda el mayor fruto y en cierto modo plena recompensa del largo trabajo es la capacidad de hablar improvisando [...]. 3.- Porque muchas veces son erróneas las cosas que hemos dado por supuestas y lo que hemos escrito como refutación, y el caso entero experimenta un cambio súbito, e igual que un piloto debe cambiar de rumbo ante el embate de vientos tempestuosos, así ha de cambiar su estrategia el orador en un proceso judicial, según la diversidad de cada caso.

Q. X, VII, 4.- Y yo no quiero conseguir con esto que alguien prefiera la improvisación en sus discursos, sino que sea capaz de utilizarla.

Cicerón divulgó sus discursos en varios volúmenes: discursos judiciales de defensa (*Pro Archia poeta*, *Pro Roscio Amerino*, *Pro Murena*, *Pro Milone*...); discursos judiciales de acusación (*In Verrem*, o *Verrinas*, etc); y las *Catilinarias* y *Filípicas*. Su utilidad para el lector es únicamente analítica: ver cómo surge, y cómo se relacionan en cada caso, forma y contenido. Adquirir, como observadores, algo del conocimiento que procede de la experiencia, estando libres de ser los actores implicados en la misma. Estos discursos consignados al papel no deberían emplearse para extraer formas fijas, esquemas a repetir. El orador ha de ser capaz de contribuir con el propio fondo personal a que el discurso tenga valores y resonancias distintas. La búsqueda que tiene más valor es la de aquello que es más propio, y que cada uno es capaz de plantear y de manifestar con mayor originalidad, lo más profundamente diverso. Cicerón y Quintiliano recomendaban reelaborar discursos de

⁵⁴ Remitimos a la cita de Aristóteles al respecto, p. 195.

eminentes oradores para darle cuerpo, de una manera propia, a una misma idea. A la búsqueda del resorte más íntimo.

Cic., *De orat.*, I, 34, 158.- Hay que leer también a los poetas, estudiar la historia, releer y dar mil vueltas a los maestros y tratadistas de las artes de pro, y por mor de entrenamiento, alabarlos, comentarlos, corregirlos, denostarlos, refutarlos; sobre cualquier tema hay que exponer en uno y otro sentido y en cualquier asunto hay que hacer salir todo aquello que pueda parecer provechoso.

La *variatio*

Cic., *De orat.*, III, 25, 100.- En todos los ámbitos, el hastío es vecino de los placeres más intensos.

Cic., *De orat.*, III, 25, 97.- En consecuencia, hay que elegir para el discurso un estilo que, sobre todo, mantenga la atención del auditorio y que no sólo los deleite, sino también que los deleite sin hartazgo; y no creo que a estas alturas se espere de mí que os recuerde que vuestro estilo no ha de ser sin nervio, descuidado, vulgar, trillado.

Cic., *De orat.*, III, 60, 225.- ¿Pues qué resulta más adecuado a nuestros oídos y a la elegancia de la ejecución de un discurso que la alternancia y la variedad y el cambio?

Estas reflexiones de Cicerón nos introducen de lleno en uno de los recursos más significativos del sistema retórico, recurso necesario para alcanzar los tres objetivos expuestos anteriormente: la *variatio*, o la *copia dicendi*. Estos términos conllevan repetir las ideas contenidas en un discurso varias veces a lo largo del mismo para que vayan impregnando a la asamblea, que va paulatinamente asimilando su esencia, sus ángulos, y sus matices. Decir lo mismo las veces que sea necesario para ser comprendido, y al mismo tiempo, decirlo siempre con matices diversos, de maneras diferentes, tanto para evitar la monotonía, como para ofrecer todas las capas posibles del significado. Si al variar buscamos únicamente el deleite de los sentidos, alcanzaremos entonces el punto de saturación. Para conseguir un *deleite sin hartazgo* éste ha de ser significativo, sustancial. Variar la elocución manteniendo la esencia de la idea se tornó un componente necesario e imprescindible del sistema retórico, entre otras cuestiones, con el fin de mantener la atención del auditorio una vez conseguida. Trataremos más extensamente este parámetro en la tercera parte de este estudio, la dedicada al discurso retórico, tanto al respecto de la *inventio* como en la fase de la *pronuntiatio*.

Cic., *De orat.*, II, 27, 120.- Decir lo que hay que decir con elegancia, soltura y variedad.

Q. II, XII, 9.- [...] gritan en todas las partes del discurso [...].10.- [...] causando efecto asombroso en vulgar auditorio, mientras el orador bien formado, como sabe introducir en el discurso *diversidad de matices, dar variedad y disposición*, igual que acomodar también en la pronunciación cada uno de sus movimientos al especial colorido de lo que estará diciendo, prefiere asimismo [...] tanto ser como parecer modesto. *

Q. VIII, II, 52.- Peor [...] es la *homoeídeia* (uniformidad), que sin el encanto de la variedad no quita el tedio y es por entero monocolor, por la que muy especialmente se sorprende a un orador que carece de sentido del arte.

La memoria

Rhetorica ad Herennium, III, 16, 28.- Abordemos ahora la casa del tesoro de las invenciones, custodia de todas las partes de la retórica: la memoria.

La memoria que piensa, la memoria que retiene: en ambos casos nos hallamos ante la memoria como potencia fundamental de la inteligencia. Sobre la trascendencia que Cicerón y Quintiliano reconocen a la memoria como pensamiento hemos reflexionado previamente. Veamos ahora la memoria entendida como capacidad retentiva. El orador ha de memorizar el discurso una vez elaborado, tanto en su idea como en su forma, tanto en los conceptos que va a ir presentando como en las palabras concretas: *memoria rerum* - *memoria verborum*. La *memoria rerum*, al ser más abstracta y enteramente conceptual, es más asumible. Sin embargo, ante la dificultad de memorizar con exactitud concreta las palabras de un discurso, a Cicerón y a Quintiliano les parecerá que, si el orador ejercita la *memoria rerum* a un nivel alto, las palabras brotarán de las ideas, aunque no sean exactamente las escritas.

Q. XI, II, 26.- Pero esto mismo será de menos provecho cuando se ha de aprender de memoria lo que se componga en discurso seguido; [...] Pues ¿cómo se podrá captar con la misma técnica el contexto de las palabras?

Actualmente, esta capacidad de la memoria retentiva se asume en nuestra cultura como un recurso mecánico, desprestigiado y reducido al mínimo en la era moderna. En la Grecia y la Roma antiguas era, por el contrario, una capacidad vital que podía resultar altamente creativa, aparte de ser necesaria e imprescindible para la oratoria, luego para la vida social y política. Así, resulta evidente que trascendía con mucho nuestra percepción mecanicista de la misma.

Sobre la técnica más adecuada para memorizar un discurso se pronuncian ambos oradores. El ‘arte’ de la memoria,⁵⁵ como así lo llaman, es recibido por Cicerón y Quintiliano de una tradición previa. Ese ‘arte’ o técnica lo vemos expuesto de la manera más completa de cuantas tenemos en el tratado anónimo *Rhetorica ad Herennium*. Cicerón y Quintiliano no son tan exhaustivos como este documento al entrar en el terreno de la memoria, con lo que muestran la actitud de asumir la familiaridad de cualquier lector de su tiempo con lo presentado en el tratado anónimo.⁵⁶ Veamos cómo narra Cicerón el origen del ‘arte’ de la memoria del que el orador va a beber:

Cic., *De oratore*, II, 86, 352.- Pues cuentan que, estando Simónides cenando en [...] casa de Escopas [...] se le anunció que saliese afuera, pues había dos jóvenes que insistentemente preguntaban por él; que se había levantado, había salido y que no había visto a nadie, y que mientras tanto, el comedor donde Escopas celebraba el banquete se había desplomado; que el propio Escopas con sus allegados había muerto sepultado por los escombros; y que cuando los suyos quisieron enterrarlos y al no poder en modo alguno reconocerlos, aplastados como estaban, se dice que Simónides había identificado a cada uno de los que había que enterrar por acordarse de en qué lugar estaba recostado cada cual. Y que entonces, advertido de esta

⁵⁵ Recordemos que ‘arte’ tiene el significado de ‘técnica’ en todos los contextos de la Antigüedad clásica presentados en este trabajo.

⁵⁶ Frances Yates, *The Art of Memory*, Selected Works. Vol. III. Routledge & Kegan Paul 1966, 2ª ed. 1999, p. 5.

circunstancia, había descubierto que la posición de algo era lo que en particular iluminaba su recuerdo. Y, en consecuencia, que quienes quisieran cultivar esta parcela del espíritu, deberían tomar esos lugares y, aquello que quisieran retener en la memoria, habrían de modelarlo con la mente y colocarlo en dichos lugares; así ocurriría que la secuencia de las posiciones recordaría la secuencia de las cosas, y, por otra parte, que la figura denotaría las propias cosas y que utilizaríamos esos lugares como tablillas de cera, y las figurillas como las letras.

Q. XI, II, 17.- Por este suceso de Simónides se ha conocido, al parecer, que la memoria se apoya en las localizaciones que quedan impresas en el espíritu, y esto podrá acreditarlo cada uno según su propia experiencia. [...] 18.- Así eligen ellos lugares de la mayor amplitud posible que están impregnados de gran variedad de datos referenciales, tal vez una mansión grande y distribuida en muchas habitaciones retiradas unas de otras.

El ‘arte’ de la memoria: el orador imagina un espacio arquitectónico, por ejemplo, un palacio con una serie de lugares o salas (*loci*) que se suceden en un determinado orden. Cada sala representa un tema, una idea. La secuencia de las salas es la secuencia de las ideas, de tal manera que la sucesión de los *loci* preserva el orden de las ideas en el discurso. Ese orden de las salas, que el orador visualiza-memoriza, garantiza al orador no sólo recordar la cadena lógica de pensamientos que va a exponer, sino moverse libremente por dicha secuencia en una u otra dirección, según le sea necesario cuando se halle en el foro.

Q. XI, II, 20.- Hecho esto, cuando se ha de reanimar la memoria, comienzan a pasar revista desde el principio a estos lugares, y a cada uno reclaman lo que les confiaron [...]. De este modo, aunque sean muchas las cosas que es preciso recordar, una por una se van uniendo como por una correa y no cabe error en la conexión de todo lo siguiente con lo anterior. 21.- Lo que he dicho de la casa se puede hacer también con edificios públicos, con un camino largo, con el plano general de ciudades y con cuadros pintados.

Cada sala, cada *loci*, presenta su luz, tiene sus medidas, muestra sus objetos. Todo ello es visualizado por el orador. Cada objeto puede ser ‘continente’ de un concepto específico del discurso: los objetos preservan lo que es cada concepto en sí. El orador los visualiza y a cada uno le ‘reclama lo que le confió’. Como podemos observar, esta técnica de visualización-memorización da una particular relevancia al sentido de la vista, muy por encima de los restantes.

Cic., *De oratore*, II, 86, 357.- Y, sea Simónides o cualquier otro que lo descubrió, agudamente intuyó que nuestro espíritu modelaba en imágenes muy particularmente lo que los sentidos habían transmitido e imprimido, y que, de todos nuestros sentidos, el más vivaz era el de la vista. [...] De modo que una imagen o figura pudiera dar forma a cosas no visualizables o remotamente enjuiciables por su aspecto, logrando retener, mediante la imaginación visual, lo que con la reflexión apenas podíamos abarcar.

El método resultaba sin duda eficaz y común en el mundo antiguo, siempre que se empleara en su justa medida. Ante el exceso de detalles, de objetos, de pormenores, al que cualquier orador podía sentirse tentado de inclinarse, Cicerón y Quintiliano opinan y divergen en un cierto grado: Quintiliano tiene en cuenta en todo momento un orador con unas dotes naturales suficientes; la capacidad natural de la memoria, que expondría el discurso sin mayores afanes, puede verse mermada por el esfuerzo de retener asociaciones que excedan una cierta medida. Cicerón se refiere a lo largo de sus tratados al orador en posesión de un talento en su manifestación más alta, ‘casi sobrehumana’, esa minoría que alcanza la máxima potencia de la capacidad; debido a lo cual, en última instancia, no están tan lejos en sus

puntos de vista como parece. Uno se refiere al hombre medio; el otro, únicamente al excelente.

Q. XI, II, 26.- Porque, ¿cómo podrá fluir unido todo el conjunto del discurso, si por causa de cada una de las palabras hay que mirar una por una a las imágenes de su sentido? 28.- Pero ciertamente hay que fijar determinados límites, para que nuestra reflexión continua e ininterrumpida mantenga unida la relación textual de las palabras, que es la más difícil [...].

Cic., *De oratore*, II, 88, 360.- Y no es cierto lo que los perezosos dicen, que la memoria puede verse aplastada por el peso de las asociaciones y que incluso puede oscurecerse lo que la naturaleza por sí misma hubiera podido retener, pues yo personalmente he conocido a varones ilustres y dotados de una memoria casi sobrehumana, en Atenas a Cármadas y en Asia a Metrodoro de Escepsis, que dicen que todavía vive; uno y otro decían que, así como con las letras en las tablillas de cera, del mismo modo podían describir con detalle -mediante las imágenes- lo que querían recordar. Por lo tanto, tales técnicas no pueden arruinar la memoria si naturalmente careces de ella; pero si está latente, créeme, puede despertarse.

Nos permitimos adelantar la siguiente reflexión, la cual requiere de manera anticipada de la extrapolación del sistema retórico forense al contexto musical. En la interpretación musical, el 'arte' de la memoria incorpora una variable nueva y diríamos predominante: la memoria muscular. Como en el caso de un atleta, de un bailarín, los músculos del músico recordarán el discurso sonoro por el entrenamiento mecánico cotidiano al que son sometidos. La memorización del discurso delega más en este factor que en la memoria retentiva estructural del discurso. Esta última, a la que podría aplicarse quizás la técnica clásica, se activa sin duda, pero opinamos que en un grado menor y no significativo. En el caso particular de los cantantes, en donde tenemos voz y texto, diríamos que la propia configuración de su material, que asocia palabra y sonido, ya es en sí un recurso mnemotécnico que fundamenta y sostiene la memorización, sin plantear, en principio, necesidad de recurrir a otros. Los palacios de la memoria, con sus salas y sus objetos, quedan, por tanto, como técnica exclusiva de la oratoria verbal, incluso la teatral, pero no la musical.

El tratado y sus límites

Q. V, I, 3.- No es nuestro propósito transmitir modelos generales para todos, que sería obra interminable, sino sugerir un cierto camino y método.

Conforme la retórica fue convirtiéndose en disciplina en Grecia, y más tarde en Roma, se fue regulando, refinando, generando un *corpus* de reglas, recursos, métodos, al mismo tiempo que se fueron definiendo diversas escuelas de oratoria, cada una con su matiz individual. Cicerón y Quintiliano afirman reiteradamente que ninguna de estas construcciones de la ciencia retórica tiene la capacidad de crear un orador, únicamente pueden desarrollar un talento ya existente. Un tratado, una escuela, o una regla, no son categorías absolutas. Con contundencia presentan el límite que todo tratado tiene: la imposibilidad de reflejar en sus páginas, por exhaustivas que sean, toda la multiplicidad de situaciones a las que se enfrentará el orador. La naturaleza es dueña y señora; un buen maestro, la técnica y la experiencia pulen el talento; la buena imitación ofrece espejos, hitos en el camino; las normas recuerdan,

orientan, pero no se pueden convertir ni en un fin, ni en un absoluto, ni para el que escribe un tratado, ni para el que está en el proceso de convertirse en un orador. Al respecto de muy diversas cuestiones, en todas reflexionarán acerca de que hay tantos estilos oratorios como oradores, y que la multiplicidad de situaciones requiere por parte del orador una solución diferente en cada caso.

Cic., *De orat.*, III, 9, 34.- ¿No pensáis que íbamos a encontrar casi tantos estilos como oradores? De estas observaciones más quizá se puede plantear la cuestión -siendo casi infinitos los tipos ideales en la Retórica, en lo aparente dispares y en lo común loables- de que no es posible dar forma mediante unas mismas reglas y un mismo sistema a aquellos elementos que entre sí difieren.

Q. X, X, 10.- Casi se encuentran tantas diferencias de talentos como de cuerpos.

Q. II, XIII, 2.- La mayoría de las normas cambian según los pleitos, circunstancias temporales, oportunidad, situación ineludible. Y por eso la principal cosa en el orador es la reflexión.

Cic., *De orat.*, II, 15, 64.- En cuanto a la expresión, hay que tratar de alcanzar un estilo anchuroso y apacible y que fluya con una especie de suavidad, sin sobresaltos y sin esa dureza propia de la oratoria judicial ni los puyazos dialécticos del foro. Pero ¿no os dais cuenta de que en relación a estos tan numerosos y tan importantes asuntos no hay receta alguna que pueda encontrarse en los manuales de los rétores?

Q. I, Proemio, 24.- Porque en la mayoría de los casos todos esos desnudos Manuales de este arte quebrantan y matan [...] cuanto hay de mayor impulso en el discurso, succionan todo el jugo del ingenio y dejan al descubierto los huesos [...]. 25.- Y por eso mismo no hemos compuesto nosotros esa clase de conocido Manual, como hace la mayoría, en estos doce libros, sino cuanto creíamos era útil a la formación del orador.

Siendo cambiantes las variables de la realidad, estos oradores constatan que no hay casi nada que se pueda establecer de antemano sobre el papel. En el cimiento de la oratoria está la inteligencia, el talento, el *ingenium*. Sus tratados no son, por tanto, un compendio de normas, ni la oratoria se puede desarrollar constreñida por manuales. No hay tratado que pueda englobar toda la casuística vital ante la que el orador tendrá que responder. Estos textos han sido escritos tras toda una vida de experiencia. No deberían situarse al comienzo de la misma como una ley que seguir para un neófito, condicionando en exceso su propia experiencia, incluso impidiéndola. El uso que los oradores de la posteridad hagan de los tratados, cualesquiera que sean, no debería incurrir en una perspectiva absolutizadora que inhiba, o que proteja en exceso de la inmersión en la realidad de la experiencia creativa.

La vocación como elección persistente

Entramos por último en el ámbito del método del orador, la manera en la que fundamenta su actividad, su desarrollo. Recordemos que el método, sea cual sea, no tiene como objetivo el éxito forense, escénico, sino más significativamente cómo conseguir que la vocación se convierta para el orador en una elección persistente.

Q. I, XII, 16.- A nuestra pereza le bordamos delante el amparo de la dificultad; pues ni tenemos amor al trabajo ni se busca la elocuencia por sí misma, porque reporta honor y es la más hermosa de las metas, sino que nos armamos con ella para su aplicación venal y sucia ganancia.

Estos oradores nos animan a sostener el esfuerzo a lo largo de toda una vida. Cuestión que es, como todos sabemos, una de las más arduas.

Q. II, XIII, 15.- El arte de hablar se basa en el trabajo intenso, en el continuo estudio, en el variado entrenamiento, en numerosas experiencias, en profundísimo conocimiento, en reflexión atentísima.

Cic., *De orat.*, II, 35, 150.- El resto está en la escrupulosidad, en la atención, en la reflexión, en estar alerta, en la constancia, en el esfuerzo.

Q. I, II, 8.- Con todo, hay que dar a todos los alumnos algún tiempo de expansión, no sólo porque no hay actividad alguna que pueda tolerar el trabajo continuo, [...] sino porque el ahínco en aprender se asienta en la voluntad, a la que no puede hacerse violencia.

Al mismo tiempo que al esfuerzo sostenido, exhortan a la libertad creativa, que comparan con la libertad propia del niño en la infancia, sin límites, en donde todo es posible. Para que esta libertad sea posible, nos avisan de un peligro que acecha particularmente al adulto: atención al exceso de autocrítica.

Q. II, IV, 6.- [el niño] atrevase a mucho a esta edad, e invente y gócese en sus hallazgos, aunque todo ello no sea entretanto asaz sobrio y riguroso. Remedio fácil tiene el crecimiento exuberante, la esterilidad no se supera con esfuerzo alguno.

Q. X, III, 10.- Escribiendo rápido no se llega a escribir bien, escribiendo bien se consigue escribir rápido. [...] No pienso que aquellos que han adquirido ya una cierta seguridad en este ejercicio de escribir, deban ser encadenados a la desventurada maceración de la autocrítica.

A partir de esta última reflexión, entramos en una recomendación común a ambos: inciden en lo relevante que es leer, nutrirse del mejor alimento, así como ejercitarse en escribir. Veremos, en la segunda parte de este estudio, cómo el siglo XVIII extrapola esta cuestión a la música, reclamando ambas actividades de manera similar.

Q. X, I, 10.- No podemos conseguirlo de ningún modo [el conocimiento y elección adecuada de las palabras] si no es por medio de la intensa lectura y de la audición.

Q. X, I, 20.- Y por largo tiempo no se ha de leer sino la obra más excelente.

Cic., *De orat.*, I, 33, 150.- Es esencial lo que, si he de ser sincero -pues en efecto supone un gran esfuerzo que la mayoría rehuimos- hacemos muy pocos: escribir lo más posible.

Q. X, III, 5.- El ejercicio de escribir sea al principio hasta lento [...]; busquemos lo mejor y no sintamos gozo de lo que inmediatamente se nos ofrece.

La propia formación del orador no tiene fin. En el momento en el que deja de cultivarse, su voz y su discurso se anquilosan, se paralizan. El orador consumado se mantiene en un nivel excelente debido a que ejercita una actividad cultural constante.

Cic., *De orat.*, II, 30, 131.- Aquí me hace falta un talento trabajado, como un campo, no labrado una sola vez, sino renovado regularmente, a fin de que pueda producir frutos mejores y mayores; el laboreo aquí es la experiencia, el oír a los demás, el leer y el escribir.

Q. I, XII, 4.- ¿Por qué no podríamos repartir nuestras horas en ocupaciones diversas? sobre todo cuando la variedad por sí misma rehace y renueva los espíritus, y, por el contrario, es a veces

más dificultoso continuar en un solo trabajo. 6.- O díganme esos objetores, qué otro método hay de aprender.

Finalmente, un requisito último que engloba todos los presentados: todo este esfuerzo no debe dejarse traslucir, pues en todo momento debe transmitir el orador una impresión de fluidez, soltura, facilidad, *héxis*.

Cic., *De orat.*, III, 31, 121.- Pues no sólo tenemos que aguzar nuestra lengua y forjarla en el yunque, sino que hemos de cargar y llenar nuestro espíritu con el mayor número de cosas importantes, y eso, con elegancia, soltura y amenidad.

Q. XII, X, 77.- Pero todas estas cosas, de las que hemos hablado, el orador no sólo las dirá muy bien, sino también con muchísima facilidad.

Q. X, I, 1.- Pero estas normas de la expresión, si bien son necesarias para la comprensión, no por ello tienen suficiente vigor para la eficacia del discurso, si no se les allega una constante facilidad, que entre los griegos se denomina *héxis*.

Capítulo III. Retórica y Filosofía

Lo bueno, lo verdadero, lo bello

Q. I, II, 3.- Porque, según mi juicio, no puede ser orador sino el hombre honrado, y si otro distinto llegara a ser, si es que también puede, no lo quiero.

La retórica y la filosofía han sido dos disciplinas que, desde los orígenes griegos de ambas, han sufrido procesos de acercamiento y alejamiento sucesivos. Platón denostó la retórica: la separó del conocimiento, que sólo le reconocía a la dialéctica, y le adjudicó únicamente una oscura capacidad persuasiva. Aristóteles propuso otro planteamiento, según el cual la retórica puede ser un medio de búsqueda del conocimiento tan penetrante y sutil como el proceso dialéctico. En Aristóteles late la idea de persuasión tras cada una de las versiones de la definición de retórica que él expone:

Aristóteles, *Retórica* I, 1355b25.- Entendemos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer.

Es el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que éste encierra.⁵⁷

Al mismo tiempo, como leemos en la siguiente cita, incide en que la persuasión que no es acerca de lo bueno no es adecuada:

Aristóteles, *Retórica* I, 1355a27.- Por lo demás, conviene que se sea capaz de persuadir sobre cosas contrarias, como también sucede en los silogismos, no para hacerlas ambas (pues no se debe persuadir de lo malo), sino para que no se nos oculte cómo se hace y para que, si alguien utiliza injustamente los argumentos, nos sea posible refutarlos con sus mismos términos.

Cicerón no define la retórica con un enunciado absoluto, pero, en relación con la cita previa de Aristóteles, reflexiona lo siguiente:

Cic., *De orat.*, III, 21, 80.- Y si alguna vez surgiera alguien que, al modo de Aristóteles, pueda argumentar en ambos sentidos sobre cualquier asunto y exponer en cualquier causa, siguiendo sus preceptos, dos discursos contrapuestos, o, [...] argumentar contra todo lo que se exponga, y a este método pueda añadir nuestra práctica y entrenamiento en los discursos, ese será el verdadero, ese el perfecto, ese el único orador. Y no puede haber orador lo suficientemente apasionado y grave sin el nervio del foro ni lo suficientemente sabio y pulido sin una rica doctrina.

Quintiliano, por su parte, enuncia una frase de engañosa simplicidad:

Q. II, XV, 38.- La Retórica es la ciencia de hablar bien, ya que cuando se ha encontrado lo que es mejor, quien busca otra cosa diferente, quiere lo peor.

⁵⁷ “The humanistic thinkers of the Renaissance and Baroque based their thinking on Aristotle’s definition of rhetoric as ‘the art of finding, in a particular case, the available means of persuasion’, and elaborated many times over the complementary relationship between persuasion and truth.” Haynes & Burgess, *The Pathetic Musician*, p. 3.

Q. XI, I, 11.- El orador ha de tener como meta, no la persuasión, sino el *decir bien*, ya que la persuasión desfigura a veces la imagen del orador. Esto no fue útil -en el caso de Sócrates- para su absolución, pero lo fue, lo que es grandeza mayor, para el hombre. *

De estos dos enunciados de Quintiliano se infiere que la persuasión no es equivalente a la elocuencia, y que hablar bien evidentemente no se refiere sólo a hablar correctamente. El orador no tiene por qué buscar denodadamente la persuasión. Esta es la réplica esencial y directa de Quintiliano a su época, que estaba influida por la tradición retórica heredada de Grecia. Cicerón y Quintiliano van a concebir un binomio similar: de la *virtus* a la elocuencia, sin buscar específicamente la persuasión. Del orador perfecto brotará una elocuencia que, por su propia calidad intrínseca, si la asamblea la percibe, será persuasiva. Para Cicerón lo óptimo es una oratoria llena de dignidad, autoridad, pasión, vigor, rectitud. Quintiliano enuncia una definición según la cual la retórica deviene persuasión como una consecuencia sobrevenida, en la que, sin duda, cabe el margen del fracaso. El verdadero y único objetivo es hablar bien, siendo este hablar bien algo más complejo que hablar con corrección gramatical. Hablar bien es escribir y pronunciar un discurso tomando todas las decisiones desde la siguiente tríada de criterios: lo bueno, lo verdadero, lo bello. Éste es el espejo que sostienen ambos ante los que denostan la retórica por identificarla exclusivamente con un fin persuasivo. La autenticidad, la inteligencia, y la belleza en su sentido más profundo, son elocuentes por sí mismas, y son en sí mismas las metas del orador, que no debería tener que plantearse un objetivo utilitario como el de persuadir.

Q. XII, I, 30.- Pero es inevitable que un hombre malo diga algo contrario a lo que siente; a los hombres buenos nunca les faltará la palabra honrada, nunca el hallazgo de las más nobles y mejores ideas. Este encuentro, aun cuando esté despojado de seductores recursos, tiene, sin embargo, por su propio modo de ser, el ornato suficiente, y jamás se dice sin elocuencia todo lo que es honorable.

Veamos primero algunas de sus ideas sobre lo Bello. La belleza para Cicerón y Quintiliano nunca es gratuita, ni es prescindible, ni es epidérmica. En todo momento aparece vinculada a la idea de naturaleza y, en consecuencia, a la idea de necesidad. La belleza es, para ellos, la cualidad inmaterial esencial del mundo. Su fuente nos rodea: percibimos la belleza en tanto en cuanto algo participa y contribuye a la armonía del Todo. Para Aristóteles, la belleza tiene que ver con ‘magnitud y orden’, cuya contemplación produce deleite, a través del cual nos va a remitir a la idea de naturaleza igualmente.

Aristóteles, *Poética*, 1450b35.- Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en estas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño [...] ni demasiado grande [...].

Aristóteles, *Retórica* I, 1370a.- Admitamos como supuesto que el placer es un cierto movimiento del alma y un retorno en bloque y sensible a su naturaleza básica; y que el pesar es lo contrario. Ahora bien, si el placer consiste en esto, es evidente entonces que también es placentero lo que produce el estado de ánimo dicho, mientras que lo que lo destruye o provoca un retorno contrario es penoso. [...] Por consiguiente, en la mayoría de los casos es forzoso que sea placentero el tender hacia lo que es conforme a la naturaleza, y, sobre todo, cuando (con ello) recobran su propia naturaleza cosas que se habían originado conforme a ella.

Observamos que la percepción del cosmos como un todo armónico es una idea esencial en el pensamiento griego, idea que va a heredar el mundo romano. Cicerón y Quintiliano la suscriben: si seguimos a la naturaleza y hacemos las cosas con arreglo a ella, adquirimos un sentido de lo conveniente, de donde brotará lo Bello. La belleza no es un canon que se impone, tampoco es una cualidad que se posee. Por el contrario, tiene que ver con el lugar de la cosa en el Todo, su necesidad, su conveniencia o *decorum*, su participación en la armonía global. La belleza es, pues, el concepto de lo apropiado en el carácter de todas las cosas. Y es por este doble vínculo con lo natural y con lo necesario que la belleza no se aprende, sino que se *reconoce*. El arte no la reproduce, sino que la *crea*. Todo individuo la busca, pues es, por encima de todo, un anhelo.⁵⁸ Y genera asombro cuando sobreviene, cuando se contempla.

Cic., *De orat.*, III, 45, 178.- Pero, así como la propia naturaleza de un modo increíble ha conseguido en muchísimas cosas que lo que encierra el mayor provecho presente al mismo tiempo muchísimo decoro y a menudo también encanto, de igual modo en el lenguaje. Y vemos que -para seguridad y salvación de todos- el equilibrio de todo este universo y de la naturaleza consiste en que el cielo la rodee y que la tierra esté en medio y que ella se mantenga en virtud de su propia inclinación, que el sol dé vueltas alrededor, que se acerque al signo invernal y que desde allí poco a poco suba hasta la parte opuesta; y que, en relación a su cercanía y alejamiento del sol, la luna reciba la luz; y que cinco astros realicen ese mismo camino con diferentes movimientos y trayectorias.

Cic., *De orat.*, III, 45, 179.- Tales disposiciones guardan un equilibrio tal que, a poco que cambiase, no podría recomponerse, y tal belleza que no podría siquiera imaginarse un espectáculo más hermoso. Volved ahora vuestra atención a la forma y figura del hombre o incluso de los demás seres vivos.

Cic., *De orat.*, III, 46, 180.- Dejemos el mundo de la naturaleza y acudamos a las artes. [...] Las columnas sostienen los templos y los pórticos [...]. No ha sido la gracia, sino la necesidad la que ha construido el alero del tejado del Capitolio y el de los demás templos.

Cic., *De orat.*, III, 46, 181.- Y esto ocurre en todos los aspectos del discurso, de modo que una cierta elegancia y gracia va en pos de lo útil y poco menos que necesario.

Q. IX, IV, 4.- Pero ¿qué habilidad artística existió inmediatamente? 5.- ¿qué no se hace suave por medio de su cultivo? ¿por qué aclaramos a mano los sarmientos de las vides? [...] 6.- Pero ¿cómo algo desordenado puede ser de más efecto que disponiéndolo con unidad y bien colocado en su lugar debido? 7.- ¿Por qué razón, pues, juzgan que con la belleza misma se le quita la fuerza al discurso, cuando sin el arte no hay cosa alguna que tenga suficiente valor y la belleza va siempre acompañando al arte?

Q IX, IV, 10.- Primero, porque nada puede hallar entrada a los afectos que ya en el oído, como si fuese en una antesala, se hace inmediatamente desagradable; en segundo lugar, porque por naturaleza somos atraídos a la música y a la medida.

Lo desagradable no accede verdaderamente al oyente, que naturalmente busca y reconoce lo bello. Por tanto, la belleza es condición imprescindible de la oratoria. Lo bello y su opuesto, lo feo, no son desde el punto de vista de estos oradores sólo categorías estéticas, sino cualidades éticas. Lo bello es significativo, lo feo deviene insustancial.

Q. VIII, III, 48.- Muy cercano a la fealdad está el defecto de la trivialidad.

⁵⁸ “Pitágoras, Platón y más tarde Plotino profesaron la idea de que la meditación contemplativa de lo Bello, entendido como la armonía subyacente del universo, tiene un efecto espiritualmente beneficioso.” Jacobo Siruela, *El mundo*. Atalanta 2011, p. 111.

Cic., *De orat.*, III, 41, 164.- [Cuando se utiliza un símil o metáfora] han de evitarse los aspectos sórdidos de la realidad a la que el símil ha de arrastrar al auditorio. No me gusta que se diga que la muerte del Africano dejó al Estado ‘castrado’, ni que Glaucia es ‘el estiércol de la Curia’; pues aunque hay un parecido, sin embargo en uno y otro caso los contenidos que sugieren el parecido resultan desagradables; no me gusta que resulte mayor de lo que la cosa lo exige: ‘la tempestad de una jarana’, ni menor ‘una jarana de tempestad’; no me gusta que la palabra que ha sido traída de otro sitio resulte más pobre de lo que hubiera sido aquella propiamente suya.

La belleza está en la naturaleza, luego todo individuo tiene en sí la capacidad de percibirla, aunque precisan: no todo el mundo hace el mismo uso de esa capacidad.

Cic., *De orat.*, III, 50, 195.- Por otra parte, que nadie se extrañe de qué modo el público profano percibe todo esto cuando lo oye [...]. El papel que juega lo natural es increíblemente grande. Ya que todos, en virtud de una cierta sensibilidad innata, sin ninguna técnica ni método que pueda haber en las distintas artes o métodos, distinguen lo bueno de lo malo.

Cic., *De orat.*, III, 51, 197.- Resulta admirable lo poco que difieren el entendido y el inexperto a la hora de juzgar, cuando tantísimo difieren a la hora de hacer.

Q. XII, X, 73.- Se engañan, en efecto, muchísimo los que creen que es más agradable al pueblo y arranca más aplausos un modo de hablar lleno de defectos y desfigurado, que se desata en exceso de palabras, o tiene su placer en sentenzuelas pueriles, o empieza a hincharse en ampulosidad desmesurada, o pierde la sensatez en ‘lugares comunes’ carentes de contenido.

Q. XII, X, 76.- En definitiva, muchos aprueban lo malo, pero ninguno desapueba lo bueno.

Q. II, V, 10.- Esos discursos desordenados y defectuosos, que muchos admiran por estragamiento de su juicio, conviene hacer mostrar en ellos qué cantidad de giros hay sin propiedad, oscuros, hinchados, bajos, faltos de nervio; que no sólo se granjean la alabanza de la mayoría sino, lo que es peor, por eso mismo de que es peor, es alabado.

¿Qué implica la búsqueda de la belleza para el orador? La belleza contiene en sí complejas paradojas. Es lo más esencial, pero su búsqueda durante el proceso creativo es lo más difícil. Inmanente a la naturaleza, se presenta sin embargo de forma huidiza. Esta dificultad provoca que se halle frecuentemente en trance de extinción, como era el caso en la época de Cicerón y Quintiliano. Pero esta claudicación humana ante el desafío que la belleza plantea no implica en modo alguno su desaparición. Como constataron estos oradores, la belleza es, en última instancia, uno de los mayores misterios del mundo, y del arte.

Q. XII, X, 75.- Mas cuando alguna cosa más exquisita llega a los oídos de los ignorantes, sea lo que sea, si ellos desesperan en poder decirlo, les provoca su asombro y no sin razón; porque tampoco aquello es ciertamente fácil. Pero estas cosas [no bellas] se desvanecen y extinguen en comparación de otras mejores, igual que la lana teñida de color rojo agrada si no se la compara con púrpura verdadera.

La retórica es la ciencia de hablar bien. Hablar bien es, de momento, hablar desde el criterio de lo Bello. La siguiente categoría que vamos a tratar incluida en este *hablar bien* nos remite a lo Bueno: un orador no puede ser tal si no es un hombre honesto, lo cual implicaba en la tradición estoica (aceptada por Cicerón y Quintiliano en este punto), ser un hombre sabio, justo, y fuerte.⁵⁹ El poder de persuasión en la definición de oratoria que menciona

⁵⁹ “En relación con la exigencia al respecto de la honradez del orador, es indicativo de la vinculación de Quintiliano con Cicerón el hecho, en primer lugar, de que haya entendido el concepto de *vir bonus* tal y como lo había definido el Arpinate [Cicerón], de acuerdo con la tradición estoica, que asociaba el *vir bonus* con el *vir sapiens, iustus, fortis*.” Alberte, *Quintiliano*, p. 169.

Aristóteles es necesario, pero no suficiente. Se reconoce ese poder siempre que se dé en una circunstancia muy definida: poder persuasivo como efecto de la causa original, que es el *vir sapiens, iustus, fortis*. Cicerón y Quintiliano llegan a afirmar que la asamblea no se entregará al orador si no percibe una *auctoritas* fundamentada en los términos mencionados. Y es Cicerón el que afirma que esto, lamentablemente, nunca aparece enunciado en los manuales sobre retórica.

Cic., *De orat.*, I, 19, 87.- Y de tal modo acostumbraba a ridiculizar los preceptos retóricos mismos que ponía de manifiesto que no sólo los rétores carecían de aquella sabiduría práctica que se arrogaban, sino que ni siquiera conocían la naturaleza misma y el método de la oratoria. Pues creía que la esencia del orador consistía en aparecer ante quienes actuaba tal como él desearía ser; que eso se lograba con una vida digna, acerca de lo cual esos profesores de Retórica nada habían dejado en sus manuales. Y que quienes le oyeran debieran mantener el estado de ánimo que el orador quisiera que tuviesen. [...] Y que todo eso estaba oculto en la filosofía, meollo que esos rétores no habían llegado a degustar ni con la punta de la lengua.

Cic., *De orat.*, III, 18, 65.- Les estoy agradecido a los estoicos, porque son los únicos de entre todos [los filósofos posteriores a Sócrates] que mantuvieron que la elocuencia era virtud y sabiduría.

Como hemos visto, para Cicerón y Quintiliano la persuasión como fin en sí misma no es oratoria, sino su lado más engañoso. Si la asamblea, consciente o inconscientemente, no siente que puede confiar en el orador, se dará entonces un marco retórico artificial, altamente insatisfactorio para ambas partes. Cicerón y Quintiliano pretenden restituir a la retórica su valor social, y responden así al Platón del *Gorgias*.⁶⁰

Cic., *De orat.*, III, 31, 122.- Nos pertenecen todas estas posesiones de la prudencia y del saber, sobre las que se lanzaron, como si de un bien mostrenco y sin dueño se tratase, unos individuos sobrados de tiempo libre [los filósofos], mientras nosotros estábamos ocupados. Y que, además, o hacen bromas mientras se ríen de los oradores, como aquel Sócrates en el *Gorgias*, o dan unas pocas normas sobre el arte del orador en unos pocos manuales y les dan el título de ‘retóricos’, como si no fuese propio de los rétores lo que los mismos filósofos exponen sobre la justicia, el deber, sobre la constitución y el gobierno de las ciudades y sobre todo modo de vida.

Q. II, XVI, 11.- Estos problemas sobre la utilidad [de la Retórica en la sociedad] quizá sean investigados entre los que han reducido la suma perfección de la Retórica al poder de la persuasión. Pero si es ciencia del bien hablar el fin que nosotros seguimos, de modo que el orador sea ante todo un hombre bueno, habrá que admitir en todo caso que la Retórica es útil.

Q. II, XVII, 31.- Está claro que todo esto [críticas a la Retórica] se dice de aquella Retórica que está alejada del hombre bueno y de la virtud en sí: además, donde hay una causa injusta, allí no está presente la Retórica.

Q. II, XVI, 10.- Aunque las armas de la facilidad de palabra tienen poder para una y otra cosa - el mal y el bien-, no es justo, sin embargo, que se tenga por malo lo que puede tener buen uso.

Vida, sabiduría, elocuencia. El hablar desde lo Bueno nos remite a la *virtus* del orador, así como nos introduce de lleno en la confrontación entre persuasión y elocuencia. Como hemos comentado, a lo largo de la Historia la retórica ha sido reducida con frecuencia a su función más utilitaria, la que tiene que ver con la persuasión. Esta instrumentalización se ha dado en ocasiones con unas dimensiones desproporcionadas. El poder que se le adjudicaba a

⁶⁰ Remitimos a la p. 23.

la palabra, desde los orígenes de la retórica en Grecia en el siglo V a. C., era de índole mágica. Debido a esta cualidad, Platón desconfió de la retórica. Quintiliano y Cicerón manifiestan que, caso de hallarnos ante una retórica negativamente manipuladora, estaremos hablando de falsa oratoria. No sólo el orador ha de tender a la *virtus*, sino que además la retórica es ética en su núcleo constituyente.

Cic., *De orat.*, III, 14, 55.- Y precisamente porque la elocuencia es una facultad mayor, ha de estar más unida a la honradez y a una extraordinaria prudencia. Pues si les proporcionáramos técnicas oratorias a quienes carecen de estas virtudes, a la postre no los habríamos hecho oradores, sino que les habríamos dado armas a unos locos.

Q. II, XVII, 26.- Acusan de que la Retórica se sirve también de vicios, lo que ningún arte hace, porque tanto dice falsedades como excita pasiones. 27.- Ni lo uno ni lo otro es algo vergonzoso, cuando parte de un fundamento bueno, y por eso tampoco es un vicio.

Q. VI, II, 5.- Pero donde hay que hacer violencia al corazón de los jueces y apartar hasta su pensamiento de la contemplación de la verdad, allí está la tarea propia del orador. Esto no lo enseña el abogado que le lleva el pleito, esto no se encuentra en los autos de los procesos.

Estas dos últimas citas pueden resultarnos desconcertantes. Quintiliano legitima que un orador muestre al juez lo verdadero, así como lo verosímil.⁶¹ Esto es posible para Quintiliano, y lo fue para Aristóteles, siempre que la naturaleza del orador se fundamente en lo Bueno. Llegamos pues al tercer parámetro desde el que el orador ha de hablar a la asamblea: lo Verdadero.

Aristóteles, *Retórica* I, 1355a15.- Porque corresponde a una misma facultad reconocer lo *verdadero* y lo *verosímil* y, por lo demás, los hombres tienden por naturaleza de un modo suficiente a la verdad y la mayor parte de las veces la alcanzan. De modo que estar en disposición de discernir sobre lo *plausible* es propio de quien está en la misma disposición con respecto a la *verdad*.

Aristóteles, *Retórica* I, 1356a20.- De otro lado, en fin, (los hombres) se persuaden por el discurso, cuando les mostramos la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente en cada caso.

Q. XII, I, 11.- Porque ninguno ciertamente pondrá esto en duda: todo discurso tiene por meta conseguir que cuanto se expone parezca al juez verdadero e intachable.

Para Quintiliano, si el orador se fundamenta en lo Bueno, entonces utilizará lo verosímil buscando la justicia.

Q. IV, V, 5.- Pero alguna que otra vez hay también que engañar al juez y llevarlo con artificios varios a pensar que se trata de cosa muy distinta a la que pretendemos. Porque a veces es la proposición una dura exigencia, ante la cual, si el juez llegó a percatarse de antemano, empezará a tener miedo [...]. Por el contrario, si el discurso sorprende al juez confiado, sin haberse indicado el contenido de la proposición, y concentrado en sí mismo, eliminada cualquier

⁶¹ “La Retórica no aspira a la certidumbre total y a lo universal, como la Lógica, sino a la probabilidad y a lo contingente. [...] Por ello, la Retórica no argumenta con silogismos siempre ciertos y verdaderos, sino con lo que Aristóteles llamó *entimemas* y con *ejemplos*, a través de los cuales se intenta obtener no tanto la verdad inamovible cuanto una opinión razonable.” Caballero, José Antonio (1998). *Oratoria política: teoría y práctica*. Emilio del Río, *Quintiliano y la formación*, p. 46.

referencia sospechosa, conseguirá que pueda demostrarse lo que no se habría creído al orador, si lo hubiese ya asegurado.

Los procedimientos utilizados por este orador *sapiens, iustus, fortis*, adquieren legitimidad absoluta, especialmente en lo referente a mover los afectos. La capacidad de la oratoria de manipular las pasiones había abierto desde Sócrates, pasando por Platón y los estoicos, una vía de censura ante la posibilidad de transmitir lo irracional a la asamblea. Cicerón y Quintiliano dan la réplica contundentemente. Para que el orador hable desde lo Verdadero, lo Bueno y lo Bello, llegamos al asunto esencial que es el conocimiento de la filosofía.

La filosofía y el orador

Cic., *De orat.*, I, 47, 212.- El filósofo mismo [...] es quien se afana en conocer la esencia y naturaleza de todas las cosas divinas y humanas, así como en dominar el método de vivir feliz y ponerlo en práctica.

Cic., *Orator*, Prólogo, 14.- Sin filosofía no puede conseguirse el orador que buscamos. Sin ella, nadie puede hablar con amplitud y abundancia sobre temas de envergadura y variedad.

Cic., *Orator*, Prólogo, 12.- Confieso que soy un orador -si es que lo soy, o en la medida que lo sea- salido, no de los talleres de los rétores, sino de los paseos de la Academia.

La exigencia, que estos textos transmiten, de que la filosofía sea absolutamente fundamental para el orador puede provenir del Platón del *Fedro*, así como de Aristóteles. Según Cicerón, en el mundo antiguo estuvieron unidas la retórica y la filosofía hasta que Sócrates las disoció, dejando la filosofía para los filósofos, y la retórica para los oradores. Cicerón propone que se reconstruya la unión de los saberes. Recuperando la asociación entre ambas disciplinas, se restituye la capacidad de pensamiento profundo a la oratoria.⁶² Así, la integración de filosofía y retórica se revela para ambos como el núcleo más esencial y único del saber del perfecto orador. A partir de ese núcleo, el orador ha de ir construyendo y ampliando un conocimiento extenso en las artes liberales, saberes que se despliegan como anillos concéntricos en torno a dicho centro.

Cic., *De orat.*, III, 16, 60.- Sócrates [...] en sus disquisiciones separó la ciencia de comportarse sabiamente y la del exponer con ornato, por su contenido estrechamente relacionados. Y al no haber dejado nada escrito el propio Sócrates, Platón en sus obras inmortalizó su genio y sus ágiles diálogos. Y desde entonces se ha mantenido un a modo de divorcio entre la lengua y la inteligencia, realmente sin sentido y perjudicial y reprensible, al enseñarnos unos a ser sabios y otros a exponer.

Q. I, Proemio, 13.- Y como muy claramente demuestra Cicerón, estas cosas -Filosofía y Retórica-, igual que están vinculadas por naturaleza, así se hallan también unidas en su práctico campo de actuación, de suerte que sabios y elocuentes vengan a ser lo mismo. Pero después se

⁶² “Ninguna palabra elogiosa tiene Quintiliano para la Filosofía de su tiempo, mientras es decidida su admiración por los filósofos antiguos, aunque con gran sentido educativo avise que no debe caerse en una excesiva admiración de los tiempos antiguos ni en la falta de medida de la modernidad.” Ortega Carmona, *Estudios sobre la Institutio Oratoria*, p. 24.

escindió este común empeño, y por negligencia se llegó a que pareciesen ser varias actividades distintas. Pero tan pronto como empezó a ser la lengua una fuente de ganancias y se hizo costumbre el mal empleo de los bienes de la elocuencia, aquellos que eran considerados buenos oradores abandonaron el cuidado de las costumbres.

Cic., *De orat.*, I, 14, 63.- Nadie puede ser elocuente en lo que ignora.

Cic., *De orat.*, III, 19, 71.- [sin la filosofía] estáis reduciendo el ámbito del orador, de una explanada en cierto modo sin fronteras a un espacio ciertamente reducido.

Q. X, I, 35.- Pero a que hayamos de obtener mucho de la lectura de los filósofos, se ha venido a parar por culpa de los oradores, que les dejaron por cierto campo libre en la parte más noble de la propia tarea.

Cic., *Orator*, Prólogo, 17.- De ahí que nadie consiga esa verdadera y completa elocuencia, ya que una es la disciplina que enseña a pensar y otra la que enseña a hablar, y unos buscan la ciencia de las ideas y otros la ciencia de las palabras.

La relación entre retórica y filosofía es tratada por Cicerón y Quintiliano entendiendo que están firmemente ligadas la elocuencia con la aspiración al conocimiento, que está a su vez conectada con una función social concreta. Siendo significativos los tres ámbitos de conocimiento de la filosofía de entonces: aquél que aborda el mundo físico; el que se corresponde con el campo de lo metafísico; y la investigación sobre lo psíquico, es este último el más relevante e imprescindible para el orador. El conocimiento de la psique humana es la rama del conocimiento más necesaria para el orador en ciernes, así como para el consumado.

Cic., *De orat.*, I, 15, 68.- Ya que la filosofía está dividida en tres distritos: las oscuridades de la realidad, las sutilezas de la discusión y la vida y los caracteres, hagámosle un regalo a nuestra indolencia dejando a un lado las dos primeras. Mas si no conservamos la tercera, que siempre ha sido del orador, no le dejaremos a éste nada en lo que pueda ser grande. Por esto, pues, el orador ha de dominar en su totalidad este aspecto sobre la vida y los caracteres.

Cic., *De orat.*, I, 12, 53.- ¿Quién ignora que el mayor poder de un orador consiste ya en incitar el ánimo de sus oyentes a la ira o al dolor, al odio, ya en hacerlos volver de estas pasiones a la mansedumbre y compasión? Y en cuanto a esto, no podrá lograr mediante el uso de la palabra sus propósitos quien no conozca a fondo la naturaleza humana, todas las virtualidades de la condición humana y las causas mediante las que los espíritus se excitan o se amansan.

Cicerón leyó los diálogos de Platón *Fedro* y *Gorgias*, así como *La República*, en los que el filósofo abordó cuestiones retóricas. Como hemos visto, en el *Gorgias* entra Platón en la censura de la retórica, a la que tilda de engañosa y manipuladora. La crítica de ambos oradores al punto de vista del filósofo sobre la retórica no es óbice para que, tanto Cicerón como después Quintiliano, acusen la influencia del pensamiento platónico, y profesen admiración a la trascendencia de su legado.

Cic., *De orat.*, III, 34, 139.- Platón, maestro al mismo tiempo no sólo de su lengua sino también de su alma y de su virtud.

Q. X, I, 81.-[filósofos] ¿Quién podría dudar de que Platón es el principal, ya sea por la agudeza de sus discusiones filosóficas, ya por una divina y homérica capacidad de lenguaje?

Cicerón y Quintiliano matizan que la filosofía debe nutrir al orador, pero que éste no debe convertirse jamás en filósofo. Entienden que esta disciplina exige un excesivo retiro del

mundo y observan que tiende con relativa frecuencia a una especulación abstracta que juzgan gratuita. La filosofía a la que acuda el orador para su vida y para su formación ha de ser una filosofía esencial y clara, que se pregunte sobre la interpretación de la vida y del hombre sin dejar nunca de probarse a sí misma en un contacto continuo con la existencia. Un problema no se resuelve totalmente cuando se halla su solución teórica, sino cuando se lleva a la realidad la misma con todas las variables imprevistas que esto supone. El orador se retira al pensamiento cargado de interrogantes sobre la experiencia, siempre para regresar a ella. En esta combinación de realidad y reflexión cimenta su conocimiento. Del precipitado del saber que resulte brotará su oratoria. Es en este margen, que puede ser muy amplio, en el que se ha de mover la inquietud filosófica que tenga el orador.

Cic., *De orat.*, III, 55, 209.- La explicación detallada de estos temas [de todo el libro], en sí misma, está al alcance de todos; en cambio, su aplicación a la práctica es cosa muy seria y la más difícil en toda esta tarea de la Retórica.

Q. XII, II, 6.- De aquí también el punto de vista que Cicerón testimonia en muchos escritos y cartas, cuando afirma que el don de la palabra mana de las más profundas fuentes de la sabiduría -de la vida-, y por eso durante un largo tiempo fueron maestros de la Ética los mismos que enseñaban la Retórica. Por lo cual esta exhortación mía no tiene por objeto mostrar que sea mi deseo que el orador debe ser filósofo, ya que ninguna otra forma de vida se ha alejado más de las obligaciones de la vida ciudadana y de toda la incumbencia del orador.

Cic., *De orat.*, III, 22, 85.- Le he dedicado a estos estudios [filosóficos] tanto tiempo como me lo han permitido mis años de chico y mis vacaciones del foro. 86.- Y si me preguntas, Catulo, qué es lo que opino de estos saberes, te diré que no necesita tanto tiempo la persona avisada y el que tiene en su punto de mira el foro. 87.- [...] si te coges sólo lo que te hace falta y tienes quien te lo enseñe bien y además tú sabes estudiar por tu cuenta. [...] Su conocimiento resulta fácil si la práctica cimienta la teoría, si se le dedica un razonable esfuerzo y se mantienen el recuerdo y la afición.

Q. XII, II, 7.- Pero el orador que yo formo quiero que sea un sabio romano, que muestre ser verdaderamente un hombre de auténtico sentir ciudadano, no en discusiones esotéricas, sino en las experiencias de la vida real y en sus obras.

Cic., *De orat.*, II, 14, 60.- [habla Antonio:⁶³] Cuando tengo tiempo libre leo las obras de estos autores y algunos otros, no ya a la caza de algo útil con vistas a mis discursos, sino por placer. [...] Dentro de la literatura griega tan sólo entiendo aquellas obras que quienes las escribieron quisieron que todo el mundo las entendiera: si alguna vez me topo con vuestros filósofos [...] no entiendo ni una sola palabra: hasta tal punto es una maraña de consideraciones abstrusas y sutiles.

Q. XII, II, 8.- Pero como las aspiraciones a la sabiduría de la vida, abandonadas por los que se dedicaron a la elocuencia, no están ya presentes en su propio marco de acción y en el esplendor del Foro, [...] todo eso que es necesario al orador y no es transmitido por los maestros de Retórica, inevitablemente ha de buscarse sin duda entre aquellos en quienes quedó [los filósofos].

⁶³ Antonio es uno de los personajes que configura Cicerón en *De oratore* para escribir así su tratado en forma de diálogo, con una cierta dialéctica al confrontar opiniones. Fue realmente un orador de la generación anterior a Cicerón que él conoció personalmente en Roma. Antonio muestra a lo largo de sus comentarios una inclinación por una retórica práctica, centrada en el *movere*.

Los anillos concéntricos del saber

Tras haber asumido que la oratoria ha de conservar y proteger su vínculo con la filosofía, y que el orador ha de transfigurar el conocimiento en sabiduría, veamos qué otros campos o saberes consideran interesantes para el orador. El *hablar bien* de Quintiliano debe estar fundamentado en lo mejor de la cultura, el conocimiento y la experiencia, y debe ser nutrido de manera constante. El orador ha de ser alguien abierto a muchos intereses, y ha de tener la capacidad de absorber y representar los interrogantes y los anhelos de su tiempo. Una figura en posesión de un núcleo filosófico, así como cultivado en las artes liberales.⁶⁴

Cic., *De orat.*, III, 15, 56.- La dulzura misma del saber es lo más agradable que el hombre posee.

Anticipándose (o respondiendo) a las críticas de entonces, que resuenan con familiaridad en el oído de cualquier orador, músico, actor o bailarín posterior, Cicerón y Quintiliano precisan un importante detalle al respecto de la utilidad de todas las disciplinas requeridas por ellos en su formación. Por distantes que parezcan estar de la oratoria, los distintos saberes nutren de manera escondida al orador, desarrollando cualidades que sin duda asoman en el escenario.

Q. I, X, 8.- “¡Hubo alguien que supo hablar sin ellas!”. Pero yo quiero un orador. “¡Estas artes no aportan gran cosa!”. Pero en igual caso no podremos tener por cosa completa aquella a la que falten.

Cic., *De orat.*, I, 16, 72.- Soy del parecer de que nadie que no se haya refinado en esas artes que son dignas de un hombre libre ha de ser tenido por un orador. Y aunque no hagamos uso de las mismas en nuestros discursos, sin embargo, se transparente y queda de manifiesto si somos bisonños o las dominamos. Del mismo modo que quienes juegan a la pelota no utilizan en el juego mismo las técnicas de la palestra, mas sus propios movimientos indican si han practicado atletismo o no.

Q. I, X, 1.- Trataré de las demás ciencias en las que, según yo estimo, han de ser instruidos los muchachos, antes de que se les confíe al maestro de Retórica. 6.- [...ciencias] de cuyos elementos diversos surge aquella mezcla única, que no se parece a ninguno de los que está compuesto, pero que de todos ellos toma sus singulares eficacias.

Cic., *De orat.*, I, 16, 73.- Fácilmente se da a entender si quien habla sólo está baqueteado en el trajín de declamar o si se ha presentado a hablar pertrechado de todas las artes de un hombre libre.

Cic., *De orat.*, I, 6, 20.- Pues conviene que el discurso brote y rebose del conocimiento de las cosas, pues si éste no trata de cosas familiares y conocidas al orador, se reduce a palabrería huera y poco menos que infantil.

El acercarse a saberes como la geometría, la aritmética, la historia, el drama, la poesía, la música, etc.; o a prácticas como la gestualidad del actor, o el conocimiento del cuerpo a través del deporte, etc.; todo ello redundará en beneficio del orador, incluso aunque nunca

⁶⁴ “The sixteenth-century musician Thomas Robinson thinks it impossible to be a good musician ‘except a man be seene in all the seaven liberal sciences.’ Tarling, *The weapons*, p. 7.

utilice de manera explícita nada de lo que todo ello le aporte. Pero es gracias a esos saberes que el orador alcanza aquello de lo que en parte se nutrirá su voz escénica: una visión, tanto del ser humano como de la vida y del mundo, única, personal y compleja, construida a partir de una perspectiva que suma distintos puntos de vista, y que estará siempre en expansión concéntrica.

Cic., *De orat.*, III, 35, 140.- Veo que ha habido un único saber de todas las cosas que podían ser dignas de un hombre cultivado y al mismo tiempo del que quería destacar en la vida pública; y que quienes lo habían asimilado, si al mismo tiempo tenían dotes naturales para exponer y se habían dedicado a la oratoria sin resistencia por su parte, habían destacado por su elocuencia.

Q. X, V, 16.- Y por eso me parece que Cicerón dio tan gran esplendor a la elocuencia, porque supo encontrar un camino para dirigirse también a estos apartados lugares del estudio [la poesía, la narración histórica, etc.]. Pues si sólo tomásemos nuestro material de estudios de los casos procesales, por necesidad se deterioraría nuestra brillantez, el músculo se pondría rígido y hasta la misma agudeza del espíritu se embotaría con la lucha diaria.

Antes de entrar en detalle acerca de las ciencias que nutrirán al orador, ambos nos recuerdan que nada en exceso. Una excesiva preocupación por cualquiera de los saberes o de los requerimientos técnicos de la oratoria sólo conseguirá obstaculizar la comunicación retórica.

Q. I, VII, 35.- Estas ocupaciones con la gramática no crean obstáculo a los que por ellas pasan, sino a los que quedan colgados en ellas.

Q. IX, IV, 112.- [Sobre pies métricos] Pero toda esta parte de la rítmica no es tratada por mí para que nuestro discurso, que debe ir adelante y fluir, saque canas midiendo versos y pesando sílabas; pues esta tarea es tan propia de un pobre hombre como de alguien empleado en unas poquísimas cosas.

Q. I, VII, 33.- [Sobre el exceso de preocupación con la ortografía] Yo mismo no creo que haya que rebajarse hasta una extremada meticulosidad y necias cavilaciones, y que en estas bagatelas se quebranten y consuman los espíritus.

Veamos ahora en qué disciplinas tiene que formarse el orador. Comencemos con un párrafo en el que pareciera que dialogaran Cicerón y Cervantes: *El que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho*.⁶⁵

Cic., *De orat.*, I, 50, 218.- Sea propio del orador de pro haber oído mucho, haber visto mucho, haber recorrido muchos temas con espíritu reflexivo y copiosas lecturas.

Q. II, XXI, 4.- Yo juzgo [...] que la materia de la Retórica son todas las realidades.

Q. I, IV: poética- música- astrología- filosofía- gramática- ortografía- sintaxis- semántica- etimología.

Cic., *De orat.*, III, 31, 127.- No había punto alguno en el conjunto de todas las artes que él ignorase [...]: geometría, música, el conocimiento de las letras y de los poetas, lo que pudiera decirse sobre la naturaleza de las cosas, la psicología humana y los asuntos públicos.

Q. II, XXI, 14.- Suelen también algunos objetar lo siguiente: por tanto, el orador deberá ser experto en todas las artes, si es obligación suya hablar de todos los objetos. Podría replicar aquí con palabras de Cicerón, en quien encuentro este pensamiento: ‘A mi parecer nadie podrá ser un

⁶⁵ Cervantes, *El Quijote*, Parte II. Capítulo XXV.

orador, colmado de todo reconocimiento, si no ha conseguido conocimiento de todas las grandes realidades y artes'. Pero yo me doy por satisfecho con que el orador conozca muy bien la materia de la que tendrá que hablar.

Q. I, X, 15.- No pienso que haya que censurar a los que se tomaron un poco de tiempo libre para los maestros de lucha en el gimnasio. No hablo de esos que consumen la mitad de la vida en el aceite [deporte]; [... aquellos] que en el cuidado de sus cuerpos enterraron su espíritu, pues bien quisiera que estos estén alejados lo más posible del joven que estamos formando.

De esta formación tan completa, de la personalidad del orador, de cómo vive, de lo que lee, de cómo piensa, brotarán las palabras, los gestos, la ornamentación, el discurso mismo en todas sus dimensiones, y la *pronuntiatio*, la presencia escénica de una figura que no se muestra únicamente como un mero conocedor de una técnica.

Para finalizar, retomemos las palabras de Pacuvio citadas tanto por Quintiliano y Cicerón:⁶⁶

Q. I, XII, 18.- Pero a quien llegare a concebir en su alma la idea real de la elocuencia, divina en cierto modo, coloque ante los ojos el discurso, 'la elocuencia como reina del mundo'.

En este texto de Quintiliano asoma discretamente una expresión significativa: *divina en cierto modo*. El oficio de orador tiene, desde su origen teatral, un componente sacrificial. La elocuencia real para Quintiliano tiene un matiz que permite asociarla con lo divino, pues cuando se da en su máxima expresión, en el *stylus gravis* o estilo sublime, puede pulsar lo sagrado, acceder y pertenecer a la esfera de lo divino. El canto servía para congraciarse con la divinidad, que era la que distribuía el bien y el mal, motivo por el cual el canto podía también librarnos de las enfermedades. Si el músico, el actor, y el orador están emparentados, a través de esta cita se evidencia, en el nivel más profundo, esa comunión. Es inevitable que regrese la imagen del orador en tensión hacia la *virtus*, empujado sobre las puntas de sus pies. Para Cicerón y Quintiliano, el orador ha de encarnar lo que manifestó Plotino⁶⁷ antes de morir:

Esfuézate por elevar lo que de divino hay en nosotros hacia lo que de divino hay en el universo.⁶⁸

⁶⁶ Cic., *De orat.*, II, 44, 187.

⁶⁷ Plotino: filósofo neoplatónico, 205-270 d.C., vinculado a Roma desde 245, funda allí una escuela de filosofía a la que asistieron las personalidades más significativas de la vida política y cultural romana de entonces.

⁶⁸ Citado en Antonio Colinas, *Tratado de Armonía*, Tusquets 1992, p.74.

Capítulo IV. Música. Teatro. Oratoria

Más allá de la laguna Stigia

Aristóteles, *Retórica*. III, 1404a12.- Pero el caso es que esta (representación oratoria) tiene, cuando se aplica, los mismos efectos que la representación teatral y que, por otra parte, de ella se han ocupado un poco algunos autores [...].

Cicerón y Quintiliano acuden a las artes escénicas en busca de impulso y soporte para el orador. Un orador que conciben realizando un proceso creativo en todas las fases del proceso retórico: *inventio-dispositio-elocutio-memoria-pronuntiatio*. El componente de la creatividad asemeja al orador a un artista que realiza una obra.

Q. II, XIV, 5.- La Retórica se podrá dividir, a mi parecer, de modo que hablemos del Arte,⁶⁹ del Artista y de la Obra. Arte se llamará en cuanto doctrina que debe aprenderse: ella es la ciencia de hablar bien. El Artista es quien ha recibido este arte: es decir, el orador, cuya meta es hablar bien. La Obra es aquello que es producido por el artista, en nuestro caso el buen discurso.

Es importante señalar que las artes escénicas, que hoy separamos en Música, Teatro y Danza, en el mundo de la Antigüedad estaban absolutamente ligadas entre sí, desde la India hasta el Mediterráneo.⁷⁰ Las artes escénicas ofrecen unos elementos muy interesantes para el orador. Comparten esencia con la oratoria y, al mismo tiempo, cada una desarrolla en una mayor medida unos ciertos aspectos que para el orador del foro resultan fundamentales.

Cic., *De orat.*, I, 34, 156.- En cuanto a los movimientos y ejercicios de voz, respiración, de todo el cuerpo y de la lengua misma, no se hallan tan menesterosos de técnica cuanto de esfuerzo continuado. Y en estos puntos hay que mantener cuidadosamente el criterio de a quiénes vamos a imitar y a quiénes queremos parecerlos. Hemos de fijarnos no sólo en los oradores, sino también en los actores.

Cic., *De orat.*, I, 5, 18.- ¿Y qué podría yo decir acerca de la ejecución misma del discurso? Ha de modelarse mediante el movimiento del cuerpo, del gesto, del ademán, de la conformación y variedad de los tonos de voz. Lo que esto por sí solo significa, el arte de la interpretación y la representación teatral -por ligera que sea- lo pone de manifiesto.

El teatro y los actores son fuente de conocimiento y de recursos, al mismo tiempo que no deben impregnar de manera absoluta la figura del orador, particularmente en lo que atañe a los matices más histriónicos.

Q. I, VIII, 2.- Sea viril el modo de leer [...] pero no una lectura que se torne en canción, ni afeminada por su modo de declamación, como hacen muchos hoy en día [...] de la que Calígula

⁶⁹ Recordamos que el término ‘arte’ se refiere a lo que hoy denominaríamos como ‘técnica’.

⁷⁰ “El término música incluía, sobre todo, la poesía, aunque también la danza y la gimnasia. Una educación de cuño aristocrático exigía, pues, el aprendizaje de la lira, el canto y la poesía, así como de la danza y la gimnasia. Este significado compuesto del término va a perdurar durante muchos siglos, estando ya presente en los primeros testimonios directos acerca de la música, o sea en los poemas homéricos.” E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza 1990, p. 31.

[...] dijo: ‘Si estás cantando, cantas mal; si lees, estás cantando’. 3.- Tampoco quisiera que las prosopopeyas se declamen mímicamente, como es el gusto de algunos, al estilo de comediante, pero haya una cierta inflexión de voz en ellas.

Cicerón y Quintiliano buscarán impregnarse de la capacidad que tiene en particular la música, más que ninguna otra de las artes, para llegar directamente tanto al consciente como al inconsciente de la psique. A esta capacidad la denominamos, a falta de un término que abarque un significado a la vez más amplio y más preciso, *provocar emociones*. El músico toca y es posible que nos saque de nosotros mismos y nos traslade de la percepción habitual de lo real a otra inusual. Cicerón y Quintiliano aspiran a que el orador, con la palabra y el gesto, acceda a la misma posibilidad que el músico inspirado. Es difícil conseguir este objetivo con idéntica plenitud sin contar con la materia prima de la música: el sonido puro. Para alcanzarlo, el orador cuenta con las inflexiones de la voz, así como con el ritmo de la palabra.

Aristóteles, *Retórica* III,1403b25.- La representación oratoria estriba en la voz: en cómo debe usarse para cada pasión -o sea, cuándo fuerte y cuándo baja y mesurada- en cómo (hay que servirse) de las entonaciones -es decir, agudas algunas veces, graves y mesuradas otras- y en qué ritmos (conviene emplear) para cada caso.

Q. I, X, 24.- [Música] Pues con el timbre de la voz, de una parte, y con el cambio de la medida métrica, por otra, canta la música lo grandioso de modo sublime, lo amable con dulzura, lo medido con suavidad y con su arte entero está en sensible consonancia con la doctrina de los afectos respecto a lo que se interpreta.

Q. IX, IV, 61.- Además, justamente en todo el cuerpo -del discurso- y, por así decirlo, en su extensión entera está impreso el ritmo; pues yo no puedo hablar sino por sílabas breves y largas, de las que se forman los pies métricos.

La capacidad del arte, y muy en particular de la música, de trasladarnos a otro estado psíquico ha estado siempre rodeada de un halo de misterio, pues nos pone en contacto con un poder que todos sentimos pero nadie explica.

Cic., *De orat.*, II, 46, 193.- ¿Qué puede haber más ajeno a lo real que la poesía, la escena, una pieza teatral? Y, sin embargo, con frecuencia he visto en tales espectáculos cómo a través de la máscara parecían arder los ojos de al fin y al cabo un actor.

En la música late potencialmente la posibilidad de que esto se realice en el grado más alto. Será por ello convertida tempranamente en esencia mítica: sólo los dioses pueden ser origen de tanta maravilla. Esos mitos revelan que es la música el arte que más nos confronta con lo irracional. Orfeo es el portador de una potencia misteriosa y mágica que subvierte las leyes naturales y que puede reconciliar en una unidad los contrarios. Una melodía traspasa la línea de la razón consciente, y nos transporta de manera inmediata más allá de la laguna Stigia, al Hades que no es sólo el reino de los muertos sino también el amplio espacio del inconsciente de la psique.⁷¹

⁷¹ “Según el psicólogo norteamericano James Hillman, el *topos* metafórico de las profundidades psíquicas era para los griegos de la época homérica el *mundo de los muertos*: el reino del Hades se convirtió para ellos en el lugar psíquico por excelencia, desde el cual *imaginaban* mitológicamente el *inframundo*, ese extraño lugar subterráneo donde mora el hermano de Zeus. Según los mitógrafos, las moradas subterráneas de Hipno y Tánato eran vecinas en el reino del Hades. Por tanto, tenían la misma cualidad: soñar, por analogía, era entrar en la Casa de la Muerte.” Jacobo Siruela. *El mundo*. Atalanta 2011, p. 305.

Q. IX, IV, 12.- Los pitagóricos, como es sabido, tuvieron por costumbre tanto al despertar animar los corazones al sonido de la lira, para que fuesen más emprendedores en su trabajo, como también, cuando se retiraban a dormir, al toque del mismo instrumento, pacificar antes sus almas, a fin de que, si algo les hubiese quedado de pensamientos perturbadores, los serenasen.

Ciertamente, se puede afirmar que la música nos hace sentir. Es lícito matizar que *sentir* se revela como un verbo de alcance insuficiente para este contexto. Al decir *emoción* hay que ser cautelosos y conscientes de que dejamos, nosotros y ellos, en sombra y sin nombre todo lo que hay en torno o más allá del sentimiento. En cualquier caso, será esta capacidad del arte la que lleve a la Antigüedad clásica a la teoría de la catarsis,⁷² que Aristóteles aborda en su *Poética*.

Aristóteles, *Poética*, 1449b, 24.- Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa [...] que mediante la compasión y terror lleva a cabo la purgación de tales afecciones.

Es por esta confrontación con lo irracional que la música en Grecia fue buscada a la vez que temida. Platón reclamó como imprescindible la educación musical en la República, con la advertencia sobre el poder altamente perturbador y destructivo de la música en el caso de que fuera mal utilizada. Entendía por mal uso aquel que se desviara de un fin ético para el ciudadano. Ese fin ético será aquel en el que se garantice su armonía individual, se restablezca el equilibrio del ser cuando éste se halle alterado, y se proporcionen herramientas para la comprensión y el gobierno del mundo irracional de las emociones. Este poder que la música tiene se le reconoce también al actor-orador en un grado menor, o si se prefiere, distinto. El actor-orador no cuenta con las armas musicales, pero al convertir un texto escrito en pura oralidad y en puro gesto, ha de entregarlo al oyente trazando igualmente una trayectoria dirigida tanto al consciente como al inconsciente de la psique: ha de elevarse y cruzar, como el músico, la laguna Stigia, para penetrar en el terreno del inconsciente. Excepcional cumplimiento, pues son pocos los que alcanzan a iniciar el vuelo.

Q.VI, II, 3.- El abogado que pueda entusiasmar al juez -en el arrebató de sus palabras- y llevarlo al íntimo sentimiento de alma que él quiera, de modo que con lo que está diciendo tenga que llorar o montar en cólera, ha sido siempre cosa rara. 4.- Pero precisamente es este recurso el que alza su señorío ante los tribunales: esta es la ‘elocuencia reina’.

Cic., *De orat.*, II, 49, 201.- Así, con un jurado más tocado en sus sentimientos que en su razón, fue vencida, Sulpicio, tu acusación por mí.

⁷² “No vaya a creerse que Homero no atribuía a la música otra virtud que la de proporcionar placer, puesto que en sus versos hay un sentido oculto mucho más profundo: pedía a la música ayuda y consuelo, de importancia fundamental en los momentos en que más se necesitaba de ambos, como eran los banquetes y las solemnidades de los antiguos. En semejantes ocasiones, la música se introdujo, por considerársela capaz de combatir y de calmar el efecto excitante producido por el vino, tal como afirmara también Aristóxeno en alguno de sus escritos, quien decía que se introdujera la música cuando el vino ya hubiera revuelto mucho tanto el cuerpo como el espíritu de aquellos que de él hubieran abusado; entonces, la música, por efecto del orden y de la medida que le son propios, los llevaría de nuevo al camino recto y los volvería cuerdos.” Pseudo Plutarco, *De Musica*, 1146.15-25, cap. XLIII, citado por E. Fubini, *La Estética*. Alianza, p. 35.

La emoción emblemática

Aristóteles, *Retórica* I, 1356a15.- De otro lado, se persuade por la disposición de los oyentes, cuando éstos son movidos a una pasión por medio del discurso. Pues no hacemos los mismos juicios estando tristes que estando alegres, o bien cuando amamos que cuando odiamos.

La búsqueda de la emoción en la comunicación retórica es un asunto imprevisible y huidizo. El orador tiene que emocionarse él primero si pretende emocionar a la asamblea. Para lo cual no queda otra opción que ir a buscar la emoción. Si quiere que el público vea, ha de ver él primero. Si quiere que el público sienta, ha de sentir él primero.

Cic., *Orator*, 132.- Nunca se inflamará el auditorio si no llega a él un discurso inflamado.

Cic., *De orat.*, II, 47, 196.- Os aconsejo que en vuestros discursos seáis capaces de sufrir, de que la ira os domine, de llorar.

Q. VI, II, 36.- Con frecuencia me sentí conmovido, de suerte que no sólo las lágrimas se apoderaron de mí, sino la palidez del rostro y un dolor tal que pareciera verdadero.

Cic., *De orat.*, II, 45, 190.- Y no es fácil conseguir que el juez, de acuerdo con tus pretensiones, sienta ira ante algo si tú mismo das la impresión de llevarlo con calma. [...] No hay espíritu alguno tan dispuesto a asimilar el vigor persuasivo del orador que pueda encenderse sin que él mismo se le acerque inflamado y ardiendo.

Q. VI, II, 35.- Yo mismo he visto muchas veces a actores de teatro y a comediantes que, tras haberse quitado la máscara, después de alguna escena más conmovedora, salían llorando todavía. Y si en piezas de teatro escritas por otros su sola recitación dramática enardece de tal modo en sentimientos, que el actor finge, ¿qué haremos nosotros, que debemos imaginarnos toda esa situación, para dejarnos conmover como si fuésemos quienes están amenazados en el proceso?

Q. III, VIII, 12.- Como que este discurso deliberativo es el que exige muy especialmente la conmoción de los afectos: porque con frecuencia hay que excitar o apaciguar la cólera, y arrastrar las almas al miedo, a la ambición, al odio, a la reconciliación.

A partir de estos textos entramos en un terreno que hoy resulta ambiguo en el marco de la oratoria en general y de las artes escénicas en particular, ambigüedad causada por el prisma romántico heredado del siglo XIX con el que aún nos aproximamos inconscientemente a lo artístico. Confrontamos dos términos: autenticidad y verdad. Si las emociones no son percibidas como auténticas, el contexto retórico fracasa, pues el público no alcanzará una disposición receptiva. Asunto complejo el definir qué es lo auténtico, y al que le dedican espacio y pensamiento ambos tratadistas. Comencemos por buscar su opuesto. Lo contrario de lo auténtico no es tanto lo ‘no verdadero’ (pues aceptarán la *simulatio*, como vamos a ver) sino lo artificioso:

Q. VIII, II, 56.- El *kakódselon*, es decir, la dañosa afectación, delinque y hace de las suyas a lo largo de toda forma del decir; porque bajo su mismo nombre caen la hinchazón y la mezquindad, la excesiva dulzura y la superfluidad [...].

En sus reflexiones, se hace patente que el orador, o como señala José Luis Gómez, el actor,

asume en algunas ocasiones una emoción emblemática. Si no la hace suya, no la puede transmitir. El dolor de la pérdida, el dolor de la traición, no se pueden citar, no se pueden narrar. Hay una parte que, o es asumida por el actor, o no se transmite.⁷³

Q. XI, I, 55.- Dentro de los ejercicios escolares, se interpretan en su mayor número los sentimientos, que hacemos nuestros, no como abogados, sino como personalmente afectados.

Q. VI, II, 34.- Pero donde se hiciere necesario despertar compasión, creamos que ha sucedido a nosotros mismos lo que es objeto de nuestro lamento, y tratemos de llevar a nuestro corazón la persuasión debida. Seamos nosotros ahora esos hombres que han sufrido las violencias, las afrentas, las calamidades de que nos quejamos, y en el proceso no tratemos el caso como si hubiese ocurrido a persona ajena, sino que por un momento hagamos nuestro aquel dolor. Así diremos lo que habríamos de decir en un infortunio nuestro parecido.

La autenticidad en la expresión de los sentimientos como procedimiento psicagógico es de amplia tradición griega: Platón, Aristóteles e Isócrates, la mencionan.⁷⁴ El orador ha de acceder a esa autenticidad. Pero hay que matizar que estaremos hablando de la autenticidad de una emoción universal, aquella encarnada en cada caso por el orador:⁷⁵ la ira, el dolor, la alegría humana emblemáticas, no la ira, el dolor y la alegría procedentes de la biografía individual del mismo. Esto sería convertir en decimonónico un perfil como el del actor-músico retórico, de tal manera que estaríamos tergiversándolo al imponerle el planteamiento romántico que recurre, de manera única y absoluta, a la emoción procedente del mundo interior del artista como fuente para su obra.⁷⁶ El orador se mueve en el escenario continuamente en el marco de la emoción universal, profundamente humana y que sin duda resuena en su individualidad, pero ni accede a ella, ni la nutre escénicamente de una manera particularmente biográfica. Al plantear esta diferenciación, es indudable que los dos conceptos de emoción universal y biográfica pueden solaparse, al menos en un cierto espacio de intersección. Sería una entelequia innecesaria establecer una delimitación absoluta entre ambos. Al referirnos a estos conceptos, asumimos esta cuestión. Podrá darse en una interpretación emoción biográfica al resonar con una emoción universal, pero en un grado no significativo.

Es en ese espejo universal de la emoción emblemática que el orador ofrece desde el escenario en el que la asamblea se reconoce, y a través del cual, por tanto, accede a la emoción. La idea de mimesis en las artes propuesta por Aristóteles subyace en este contexto:

⁷³ Reflexión citada en una conferencia ofrecida por el actor José Luis Gómez en la Fundación Juan March, 2013. <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22952>

⁷⁴ Indicado en la edición del *De oratore* por el traductor y editor José Javier Iso en la nota a pie de página 179. Gredos, p. 286.

⁷⁵ “De manera coherente con los múltiples intentos de codificación de los afectos que tendrían lugar a lo largo de los siglos posteriores, las emociones son, para Aristóteles, universales, aunque lo sean en distintos grados de intensidad.” Díaz Marroquín. *La retórica de los afectos*, Reichenberg 2008, p. 42.

⁷⁶ “The representation of affect constituted the fundamental base of numerous treatises, and the principal aim, both for the composer and the rhetorician, became that of arousing an entire gamut of emotive states in the listener. This had nothing to do with the spontaneous emotional response typical of the audience in the Romantic period.” Butler, Gregory (2004). *La Retorica tedesca e la Affektenlehre. Enciclopedia della Musica, Diretta da Jean-Jacques Nattiez, IV: Storia della musica europea, Torino, Einaudi*. Citado en Bigotti, Fabrizio (2008). *Logos & Melos. The aristotelian «Rhetoric» in the musical Aesthetics of seventeenth-century Italy: from the «seconda pratica» to the «teoria degli affetti»*. *Fondazione Guido d'Arezzo, Polifonie, periodico quadrimestrale - VIII, n. 2-3*, p. 210.

es la encarnación, por parte del orador, de la emoción universal, frente a la diégesis, o expresión libre y propia del mundo imaginario del artista.

Aristóteles, *Poética*, 1448a, 20.- Hay todavía entre estas artes una tercera diferencia, que es el modo en que uno podría imitar cada una de estas cosas. En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes. [...] De aquí viene, según algunos, que estos poemas se llamen dramas, porque imitan personas que obran.

Es relevante precisar que la mimesis no se limita a reproducir los datos puramente objetivos de lo real. Por el contrario, es una vía de indagación y conocimiento, luego un desafío para el artista en el sentido de que ha de infundir significado a lo real. Al reflejar el mundo, el sentido emerge, de tal manera que se producen conexiones intelectuales y emocionales con lo que se contempla. Estas serán más abundantes y profundas cuanto más inteligencia ofrezca el artista en su perspectiva, en su recreación. La mimesis se convierte así en una búsqueda de conocimiento, y de lo humano, y en una construcción de una visión del mundo que no viene dada en la percepción más inmediata y epidérmica de la realidad. De este modo, la mimesis da la medida de la visión del artista, de su profundidad, de su riqueza. Y completa el círculo del arte significativo, en el sentido de que el artista influye, con la visión que presenta, en esa realidad que está indagando y de la que recibe la impresión.

Esa mimesis ha de ser auténtica en tanto el cuanto el orador se convierta en canal absolutamente vibrante de la emoción retratada. Pero la idea de autenticidad no ha de vincularse a la de necesidad de que la emoción proceda de la biografía particular del artista. Por último, esta asunción por parte del orador de las emociones universales se da en un marco doble: ha de hacerse tanto en el proceso de escritura como en la interpretación. Ha de darse en el papel y en el escenario.

Cicerón y Quintiliano abordan ambos este asunto, muy relevante hoy en día, especialmente teniendo en cuenta las técnicas actorales de acceso a la emoción desarrolladas en 1906 por K. Stanislavski,⁷⁷ y que tanta influencia han tenido en la praxis interpretativa escénica del siglo XX y de la actualidad. Se puede dar el caso de que el actor, o el músico, entre en contacto con un texto y acceda a una emoción que reactive una memoria biográfica. El actor conecta así con una emoción realmente vivida en un pasado por él mismo, emoción guardada en la memoria. Si el texto inicialmente, en un primer contacto, no le produce una emoción que le lleva a su biografía, entonces Stanislavski exhorta a que el actor busque dicha conexión conscientemente; o, caso de que la emoción en cuestión no se ‘halle’ en su pasado, que la imite a partir de todo lo que observe en su entorno, en otras personas.⁷⁸ Finalmente, a la hora de la interpretación, recorrerá el camino en dirección inversa: ha de activar cada día la emoción biográfica que tiene que ser *revivida* en cada representación, para así impregnar con

⁷⁷ Stanislavski, *Preparación del actor*, Leviatán, 1960.

⁷⁸ “Thomas Wright en su *The Passions of the Minde in General* (1604) establece que es imprescindible que el orador observe a un hombre bajo el influjo de una pasión determinada y tome nota de “cómo él se comporta” dentro de esta, “qué y cómo habla en el regocijo, tristeza, ira, cólera, esperanza, etc... qué movimientos le acontecen en los ojos, manos, cuerpo, etc.”. López Cano, *Música y retórica*, p. 58.

ella el texto, vivificarlo, y alcanzar al público. El actor que utiliza esta técnica *imprime* su emoción biográfica al texto, que se convierte en un molde vacío receptor de su mundo interior.

Este es el fundamento del método propuesto por Stanislavski para acceder a una emoción verdadera, auténtica, en el momento de la representación. Es auténtica en tanto en cuanto es biográfica e individual. Esta es la herencia romántica que aún hoy conservamos, herencia que da una prioridad absoluta al mundo interior del intérprete, y que no puede ser más opuesta al contexto retórico. En ningún momento mencionan Cicerón y Quintiliano que esta sea ni la única manera ni mucho menos la mejor técnica para conseguir verdad escénica. Las emociones emblemáticas ofrecen todo un abanico de emociones muy reales y muy auténticas que no son biográficas.

Así, emparejan los conceptos de verdad y simulación, sin ningún tipo de conflicto ético al respecto. La emoción simulada es legítima como encarnación del concepto de verdad escénica. Hay autenticidad en tanto en cuanto el orador está reaccionando en ese momento al material con su imaginación (no con su biografía) y con todas las potencias de su sensibilidad: es a esto a lo que llaman emoción simulada. Emoción que no necesita recurrir al propio pasado, recurso este último que trae consigo unas consecuencias psíquicas frecuentemente desestabilizantes. Si se da la circunstancia de que surja espontáneamente una cierta conexión con la memoria biográfica, se acepta, pero no es ni mejor, ni necesario, ni mucho menos se busca denodadamente como única fuente de autenticidad.

Q. IX, II, 26.- Mas las figuras que son adecuadas para acrecer los sentimientos se basan muy especialmente en el artificio del fingimiento (*simulatio*). Pues simulamos irritarnos, gozarnos, temer, asombrarnos, dolernos, indignarnos, anhelar y cosas semejantes a estas afecciones.

Q. XI, III, 156.- Y la facultad de mover consiste, o en expresar los sentimientos por sentirse uno afectado, o en poder imitarlos.

Q. VI, II, 27.- Por lo cual, en todas estas situaciones que deseamos sean *verosímiles*, seamos en nuestros sentimientos y pasiones personalmente *similares* a quienes realmente los están padeciendo, y brote nuestro discurso de aquel estado de ánimo que nuestro decir quiere infundir en el juez.

Cic., *De orat.*, III, 57, 215.- Pero puesto que a menudo las emociones -que en la ejecución particularmente o hay que poner de manifiesto o hay que fingir [...]

Como reflexiona el actor José Luis Gómez, en este proceso del orador de asumir una emoción, *tanto el cuerpo como el espíritu pueden resentirse*. La asunción de una emoción, por universal que sea la misma, no es neutra. Al mismo tiempo,

es éste un proceso que arroja muchas miradas sobre uno mismo. El oficio de actor, por esa atención a la psique humana que trae consigo, se convierte a lo largo de los años en un modesto instrumento de conocimiento de sí. Con lo cual estamos ante uno de los grandes temas que le conciernen al ser humano: el tema de conocerse. Algo nada fácil, como sabemos, y que no termina nunca.⁷⁹

⁷⁹ Remitimos a la conferencia citada del actor José Luis Gómez en la Fundación Juan March, 2013.

Q. XI, III, 180.- Por lo cual conózcase a sí mismo cada uno, y tome consejo no sólo a partir de las reglas generales, sino también de su propio modo de ser, cómo debe configurar su intervención en un proceso.

Cic., *De orat.*, II, 8, 33.- Yo, [...] estoy muy lejos del estilo de Antonio; en qué consiste esto, no me corresponde a mí decirlo, ya que nos conocemos muy mal a nosotros mismos y muy difícilmente podemos opinar sobre nosotros.

Veamos qué pueden ofrecer el actor y el músico específicamente al orador. Observemos el bucle de la Historia, que hará el camino que Cicerón plantea en la próxima cita en dirección inversa. El orador toma de los músicos y actores la modulación de la voz y las cláusulas rítmicas musicales para enriquecer la paleta de sus recursos. La Academia Bardi, a finales del siglo XVI en Florencia, tomará de la declamación la pauta para crear, sin otro precedente musical, la técnica compositiva del recitativo, fundamento de la ópera barroca.

Cic., *De orat.*, III, 44, 174.- Estas dos cosas, el verso y el canto, los músicos -que en el pasado a la vez eran poetas- las idearon para el placer, a fin de vencer la monotonía acústica con el deleite que supone el ritmo verbal y las modulaciones de la voz. Por lo tanto, consideraron que - en la medida en la que la seriedad de un discurso lo permitiese- se podía trasladar de la poesía a la elocuencia estas dos cosas: la modulación de la voz y las cláusulas rítmicas.

Q. I, X, 12.- El actor cómico debe enseñarnos también cómo hay que narrar, con qué peso de personal autoridad se debe persuadir, con qué vehemencia se alza la cólera, qué inflexión de voz conviene en lo que a la compasión atañe.

Q. X, I, 119.- [Trácalo:⁸⁰] Pues también la riqueza de matices de su voz, tan plena como no la he conocido en ningún otro orador, y su modo de recitar, que hasta habría cumplido con las exigencias del teatro, y su presencia externa -en suma, todo lo que se revela externamente-, lo poseía sobradamente.

La verdadera emoción es elusiva

A raíz de la lectura de todos estos textos, se deduce que el orador, el actor, el músico, tienen que conseguir tener un acceso voluntario a las propias emociones para después lograr que el público a su vez las sienta. Este fenómeno de conexión emocional entre orador y público que intuyeron tan acertadamente en la Antigüedad clásica ha sido confirmado por la ciencia siglos después, y es denominado, desde el año 1992, como *neuronas espejo*.⁸¹

⁸⁰ Orador romano.

⁸¹ Como explica Giacomo Rizzolatti, el neurocientífico italiano que descubrió las neuronas espejo: “Son muchos los sistemas de neuronas espejo que alberga el cerebro humano. Algunos se ocupan de imitar las acciones de los demás, mientras que otros se encargan de registrar sus intenciones, interpretar sus emociones o comprender las implicaciones sociales de sus acciones. [...] Las regiones que se activan en el cerebro son las mismas que operan en la persona que experimenta la emoción, aunque, obviamente, no de un modo tan intenso. [...] Al imitar lo que otra persona siente o hace, las neuronas espejo establecen un ámbito de sensibilidad compartida que reproduce en nuestro interior lo que ocurre fuera. De esta manera entendemos a los demás convirtiéndonos, al menos parcialmente, en ellos. [...] Estos sistemas nos permiten entender lo que sucede en la mente de los demás no a través del razonamiento y el pensamiento conceptual, sino de la simulación directa y el sentimiento.” Daniel Goleman, *Inteligencia social*, Kairós 2006, p. 62-64.

Aristóteles, *Poética*, 1455b, 30.- Pues, partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones, y muy de veras agita el que está agitado y encoleriza el que está irritado.

La comunicación retórica es, por tanto, un fenómeno que va más allá del intelecto, el cual se retira, se aquieta, quedando en un segundo plano. La interpretación retórica indudablemente también lo sobrevuela. Convertir el análisis retórico de un texto en un absoluto intelectualizado interpretativo es ir en una dirección que no es la adecuada. La conciencia de todos los recursos retóricos ha de darse, pero no como último estadio en el que se detenga el intérprete. Esa conciencia ha de ser un trampolín que propulse al orador al terreno libre e imprevisible de lo inconsciente. Los recursos retóricos son intrínsecamente una llave consciente para acceder al inconsciente. Para que el oyente sienta en espejo, el orador, como decíamos anteriormente, tiene que sentir primero. Veamos qué nos dice Quintiliano al respecto:

Q.VI, II, 26.- El arte sumo de conmover los afectos, en lo que a mi modesto sentir atañe, se basa en lo siguiente: que estemos conmovidos nosotros.

Q.VI, II, 27.- Por lo cual en todas estas situaciones que deseamos sean verosímiles, seamos en nuestros sentimientos y pasiones personalmente similares a quienes realmente los están padeciendo, y brote nuestro discurso de aquel estado de ánimo que nuestro decir quiere infundir en el juez.

Q.VI, II, 7.- ¿Acaso cuando tal persona, solicitada por tal cúmulo de peroraciones, rompe en sollozos, no ha hecho ya pública su sentencia? A esto, pues, entréguese el orador, *esta es su tarea, éste su firme esfuerzo* sin el cual todo lo demás queda desnudo, insulso, débil, sin gracia: hasta tal extremo radica en cierto modo el brío de esta obra y su aliento vital en los afectos

Nos hallamos de nuevo ante una ardua tarea, por el mero hecho de que se revela como requisito retórico que el orador sienta. La dificultad estriba en que la verdadera emoción es muy elusiva. Si la buscamos, o la forzamos, inmediatamente se esconde, o huye. Quintiliano propone alcanzarla a través de la imaginación, que será la capacidad que estimule la fuente de las emociones. La imaginación entendida no como simple generadora de fantasías, de escapismo, sino como una potencia que permite la creación y la percepción del mundo en una cualidad y medida excepcionales con respecto a lo ordinario. El camino para llegar a la emoción parte por tanto del material (el propio texto), para acto seguido ir a la imaginación; y a su vez de la imaginación saltar a la emoción, que surgirá así libre, verdadera, espontánea. Éste es el ‘entrenamiento’ que Quintiliano propone al orador.

Q.VI, II, 29.- Pero ¿cómo será posible conmovernos? ¡Porque es claro que no somos dueños de nuestras emociones! [...]. Lo que los griegos llaman *phantasías* -llamémoslas nosotros visiones, imaginaciones- por cuyo medio se hacen tan vivas en nuestro espíritu las representaciones de cosas ausentes, que parece las estamos percibiendo con nuestros ojos y tenerlas como realmente ante nosotros.

Q.VI, II, 30.- Si alguien las llegare a captar perfectamente, tendrá potencia suma en las manifestaciones de sus afectos. Algunos llaman con esta expresión griega *euphantasiontos* a quien puede imaginar con muchísima perfección cosas, voces y actos conforme a la verdad de los mismos; podemos conseguir esto seguramente si queremos.

La emoción verdadera es elusiva. Hay sin duda oradores que acceden a ella sin ningún tipo de búsqueda ni esfuerzo. Suelen estar entonces a merced de su talento, a merced del azar

del momento. Llegar a ella indirectamente por la vía de la imaginación permite tener a disposición un camino por el que acceder, un lugar al que ir en el caso de que la navegación del momento no sea favorable. Si la emoción verdadera es elusiva, por el contrario, la emoción artificial es muy fácil de simular. Se puede dar la impresión de emoción jugando con la voz, con el gesto, con la mirada, y engañando, o tratando de hacerlo, con falsa oratoria.

Q. IX, IV, 143.- Tanto más pierde y destruye su credibilidad, sentimientos y toda clase de emociones quien es desenmascarado en su cuidado artificioso; ni un juez puede dar crédito a un hombre o sentir dolor o irritación por medio de aquél a quien piensa capaz de perder así su tiempo.

Q. XII, I, 29.- Persuadirá mejor a otros quien antes se haya persuadido a sí mismo. Porque por mucho que esté uno sobre aviso, el fingimiento se traiciona a sí mismo, ni jamás podrá ser tan grande la habilidad en el hablar que no titubee y se paralice siempre que las palabras están en contra de los sentimientos del corazón.

Q. II, XII, 11.- Pero aquellos gritadores dan este nombre de fuerza oratoria a lo que más bien es violencia.

Q. II, III, 9.- Los ampulosos, los de estilo viciado, los de huero campanilleo y los que cometen faltas en cualquier otra forma de afectación ridícula, no sufren por exceso de fuerzas sino de debilidad. [...] Así pues, será también uno más oscuro cuanto más flojo sea.

Q. II, V, 11.- Porque parece que el lenguaje recto y naturalmente empleado no tenga nada de genial; por el contrario, todo lo mencionado, siempre que sea retorcido, lo admiramos como más exquisito.

El orador, el actor o el músico que accede a una emoción verdadera traspasa, como señalábamos anteriormente, la entrada al Hades, entrando en el espacio 'subterráneo' de lo irracional. La asamblea percibe inmediatamente si esto se da o no; contempla al orador en el difícil salto con pértiga y constata inmediatamente si lo consuma con éxito. Tras lo cual, en el público surge inmediatamente un silencio de una calidad peculiar, con un componente de asombro. Sobreviene un sobrecogimiento inmediato. Desde el Hades, el orador parece ejercer sobre nuestros sentidos un curioso efecto centrípeto y catalizador, todo se concentra en ese momento que parece despojar al mundo de lo difuso y dotarlo de una vida más intensa. La contemplación de lo que al sur de la Península Ibérica se llama *duende* provoca que invoquemos a los dioses. Así, Lorca escribe:

En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos ¡Alá, Alá!, ¡Dios, Dios!, tan cerca del ¡Olé! de los toros, que quién sabe si será lo mismo.⁸²

Q. VI, II, 6.- Pues una vez que han empezado a sentir ira, inclinación favorable, odio, compasión, ven ya lo que se enjuicia como si se tratara de cosa propia, y lo mismo que los amantes no son capaces de dar juicio sereno sobre la belleza, porque el corazón les ordena lo que ven sus ojos, así pierde el juez toda razón para investigar la verdad, embargado como está por los sentimientos: es arrebatado por la conmoción ardorosa y se abandona como a un precipitado torrente.

⁸² Lorca, *Prosa*. Alianza 1972, p.178.

Sobre lo heroico

El orador que *se abandona a un precipitado torrente* ha de tener en sí una cierta valentía, la necesaria para entrar en un espacio como es el escenario en el que el control racional es casi inexistente. Esta es la ley impuesta por el contexto escénico que ha de ser asumida: sin una inmersión en lo desconocido no hay verdadera oratoria. Esta vulnerabilidad a la que se ve expuesto el orador en el momento de la *pronuntiatio* condiciona y establece la necesidad de discernir cuándo el orador estará preparado para su primera actividad en el escenario.

Q. XII, VI, 3.- Es conveniente que se ofrezca el fruto de los estudios cuando es fresco y todavía dulce, mientras todavía cabe la indulgencia, la esperanza, y la benevolencia es fácil y no parece mal el atrevimiento.

El orador que se arma de seguridades no conseguirá nunca la comunicación retórica. Armarse de seguridades puede implicar, por ejemplo, leer un discurso o focalizar demasiado en el control de los desafíos técnicos del mismo. Tal y como afirma N. Harnoncourt:

Cada acción aislada encaminada a la seguridad se produce a costa de la belleza y de la verdad.⁸³

Q. X, VII, 32.- [sobre el hecho de llevar resúmenes y puntos principales en un cuaderno de notas:] Este medio de crearse confianza genera por sí mismo desidia (en aprender de memoria), destroza y desfigura el discurso. Y yo hasta pienso que no se debe escribir lo que no queramos aprender de memoria; porque también ocurre aquí que el pensamiento nos remite a las materias elaboradas, y *no deja que nos entreguemos a la suerte de cada momento*. *

Estamos de nuevo ante unas cuestiones que nos resultan ambiguas, debido al prisma a través del cual son asumidas actualmente: qué dimensión le otorgamos a la valentía del orador, al miedo escénico, qué tipos hay y cuál es su procedencia real; cuál es la exigencia al respecto que el orador debe imponerse. Con la exaltación en el siglo XIX de los sentimientos nuevos de la energía y la intensidad, el romanticismo eleva el culto al heroísmo a un pedestal poderoso, proponiendo dos opciones extremas y excluyentes: o el heroísmo épico de Delacroix, de Berlioz, de Wagner; o el heroísmo de la pureza de Hölderlin, de Schubert, de Brahms. Es el primero el que más impregna todavía hoy nuestra aproximación a lo escénico. En él se dan la fascinación por la fuerza, la violencia, la batalla, la confrontación con la muerte. El héroe está hecho no tanto de equilibrio y perfección como de grandeza, de fuerza física y de victoria. Es la imagen del ser humano realizada por su intensidad y su energía. Esta imagen la hemos extrapolado a las artes escénicas, muy particularmente a las que tienen un componente agónico, como son la música y la danza. El orador ha de tener valentía, y en ocasiones tendrá que encarnar los afectos de la furia y la cólera, pero no debería salir al escenario asumiendo una recreación de la figura del héroe épico decimonónico.

Q. X, III, 30.- Por lo cual el pensamiento debe crearse a sí mismo el retiro en medio de la gente, en el camino, hasta en los convites. [...] Demóstenes, tan gran amante del retiro, ensayaba sus discursos en un litoral donde se estrellan las olas con máximo estruendo. Estaba acostumbrado a no sentir pavor ante el estrépito de las asambleas del pueblo.

⁸³ Nikolaus Harnoncourt, *Diálogos sobre Mozart*, Acantilado 2016, p.48.

Un orador en tanto que tal se podrá sentir invadido por uno de los tipos de miedo escénico, concretamente el más profundamente intrínseco al contexto. El miedo que no depende de las variables del estudio, de la preparación, del nivel, de los premios, del auditorio difícil o benévolo. El miedo que no es eliminado por ninguna de las certezas, ni por la experiencia. Ese miedo forma parte de la ecuación escénica, y es proporcional: cuanto más libremente se entregue el orador a las leyes del inconsciente, más miedo escénico le sobrevendrá. Si desaparece, será síntoma de que el orador ya no corre riesgos, aunque quiera y nos quiera hacer creer que sí. Comenta Cicerón por ello que *los oradores sienten un miedo proporcional a su valía*. Ese miedo lo producen los otros en una parte quizás no tan significativa de la ecuación: inevitablemente se da el temor al error, del que hablaremos más tarde. Pero fundamentalmente, podríamos conjeturar que lo que hizo temblar a Orfeo no fue el miedo a Caronte, sino el terror de estar a las puertas del territorio sin ley racional del Tártaro.

Cic., *De orat.*, I, 26, 120.- Pues en la medida en la que alguien habla estupendamente, en esa misma teme particularmente las dificultades de hablar en público y los azares de un discurso y las expectativas del público.

Cic., *De orat.*, I, 26, 121.- Y ciertamente, suelo advertirlo en vosotros y en mí mismo muy a menudo, me ocurre el quedarme en blanco al comienzo de un discurso y temblar de pies a cabeza.

Cic., *De orat.*, I, 27, 123.- [habla Antonio:] Por qué sucedía el que los oradores sintiesen un miedo proporcional a su valía, hallaba dos razones: por darse cuenta estos a quienes la práctica y la naturaleza había enseñado, de que a veces ni a los mejores oradores el discurso les salía tal como lo habían previsto.

Q. XII, V, 4.- Pero por otra parte yo deseo absolutamente que quien se dispone a hablar se levante intranquilo, que sienta rubor y perciba el peligro a que se expone; y si no apareciesen estos signos externos, hasta deberían ser aparentados. Pero sea este ruboroso sentimiento consciencia de la tarea, no del miedo, y sintámonos conmovidos, no amilanados. Y el mejor medio de eliminar esta vergüenza es la confianza en uno mismo, y aun el rostro, tímido cuanto se quiera, encuentra gran apoyo en la responsabilidad de la conciencia.

Lo único que se puede exigir el orador a sí mismo es aceptar este tipo de miedo, no pretender eliminarlo, esa es su valentía. El consejo de Quintiliano: salir al foro no como un héroe, sino tan sólo como un hombre, con la sola confianza de estar preparado, 'la responsabilidad de la conciencia'. Y una vez cruzada la laguna Stigia con dicha confianza, y situado el orador ante el terreno irracional del Hades, le corresponde la inmersión en ese peculiar lugar psíquico.

La *enárgeia*

Quintiliano nos ha dibujado una puerta de acceso voluntario a las emociones a través de la imaginación. Desde su punto de vista, la clave esencial para entrar en la región psíquica de las emociones verdaderas y libres no es imponer, como Stanislavski, dichas emociones al texto, sino justamente lo contrario: recibirlas del mismo.

Q.VI, I, 53.- Ahora bien, en las otras partes del discurso se habrá de tratar el sentimiento como cada uno de ellos nazca del punto concreto.

El orador tiene que estar abierto y receptivo para ser impregnado en su imaginación por la emoción existente, exactamente igual que un terrón de azúcar en contacto con un líquido. Ha de hacerlo con la receptividad fresca y nueva de quien escucha ese texto por primera vez, circunstancia que sólo se da una vez en el proceso, y que el orador ha de recrear en cada representación. Éste es su entrenamiento, que deberá realizar en su estudio: el de la receptividad imaginativa.

Q.VIII, III, 71.- Y el camino de esta excelsa eficacia, a mi parecer al menos, es facilísimo: miremos profundamente la naturaleza, sigamos tras ella.

Observamos que se puede hablar para que el público sienta: *deínosis*; y también se puede hablar para que el público vea: *phantasía*, induciendo a la visualización, a la sugestión. Ambas opciones implican una parte de incorporación llevada a cabo por el orador, que encarna, *pone en el cuerpo*, tanto los afectos, como las imágenes.

Q.VIII, III, 88.- Pues todo lo que tiene bastante eficacia en su clase de discurso, muestra su poder. Sin embargo, sus fuerzas principales son la *deínosis* (acrecentamiento de los afectos) en hacer resaltar los sentimientos de indignación, así como en las demás emociones una cierta altura de expresión; la *phantasía* (poder de la imaginación) en concebir visiones llenas de plasticidad.

Q.VI, II, 32.- De aquí surge la *enárgeia*, que Cicerón llama *illustratio* -traer a la luz- y *evidentia* -hacer visible-, que no tanto parece hablar como hacer ver, y a esto siguen los afectos como si estuviésemos presentes a los mismos acontecimientos.

Q.VIII, III, 61.- Pongamos entre los recursos ornamentales la *enárgeia* (la evidencia) [...] la representación o la acción de poner a la vista, es más que la claridad [...].

Q.VIII, III, 62.- Pues el discurso no rinde lo suficiente ni muestra plenamente su soberanía, como es debido, si su fuerza llega sólo a los oídos y el juez cree que se le narra cuanto pertenece a lo que él judicialmente examina, pero no se le representa y deja ver a los ojos del alma.

Una vez que el orador ha conseguido mediante el entrenamiento un acceso voluntario a los mecanismos emocionales, las emociones devienen relativamente accesibles, de tal manera que puede hacerlas vívidas para el público, alcanzando así la *enárgeia*. Recorramos ahora brevemente los textos en los que nos explican a qué dos tipos de emociones accede el orador. Conviene tener presentes los distintos tipos no como teoría abstracta, sino fundamentalmente para saber cuándo son convenientes.

Q. VI, II, 9.- Autores más precavidos [...] han dicho que los sentimientos excitados son *pathos*, los apacibles y ordenados, *ethos*: en el primero, vehementes conmociones; en el segundo, suaves; en definitiva, los primeros imponen su dominio, los segundos persuaden; los unos prevalecen por su fuerza para perturbar el ánimo; los otros, para granjear benevolencia.

Q. VI, II, 10.- Añaden algunos que el *ethos* es permanente, el *pathos* sólo dura cierto tiempo. Aunque yo admito que esto ocurre con más frecuencia, también creo que hay una serie de materias que reclaman un estado de sentimiento ininterrumpido. Ni, a pesar de todo, tienen estos sentimientos más delicadas exigencias menores en su experiencia artística y oratoria, solamente no requieren tanto de fuerzas y arrebatos.

Cic., *De orat.*, I, 47, 205.- *Sobre los sentimientos que el orador ha de saber manejar.* Naturalmente, lo primero que considero es si la situación lo exige o no; que ni hay que utilizar tales teas Retóricas en asuntos de poca monta ni con auditorios de tal modo dispuestos que en nada podríamos doblegar su actitud; y no ser merecedores de burla o de rechazo si de una fruslería hacemos una tragedia o si nos disponemos a arrancar lo que ni siquiera podemos mover.

Para concluir, una reflexión de Cicerón. Él, que restituyó a la oratoria la dimensión teatral, perdida en un momento dado de su desarrollo, entenderá que entre orador y actor hay parentesco, pero también existe una diferencia desde el punto de vista que él adopta: es más sublime el cometido de un orador que el de un actor. Para Cicerón, el orador utiliza el lenguaje tanto para nombrar e indicar el mundo como para sentirlo. Es sabiduría, método de conocimiento, y es comunicación. El actor, por el contrario, no nombra el mundo, trabaja con una palabra que es prestada. En la pirámide de las artes escénicas, el orador, para Cicerón, está indudablemente en la cumbre.

Cic., *De orat.*, II, 8, 34.- Pues ¿Qué canto más dulce puede hallarse que un discurso rítmico? ¿no es más agradable el orador cuando sostiene la verdad que el actor cuando la imita? ¿qué cosa hay más sutil que una inteligente concentración de pensamientos? ¿qué cosa más admirable que un contenido iluminado por el esplendor de la forma? ¿qué más completo que un discurso repleto de todo tipo de contenidos? Pues ninguna de las cosas que realmente deben ser expuestas con elegancia y seriedad son ajenas al orador.

Capítulo V. *Pronuntiatio*

Cic., *De orat.*, I, 34, 157.- Hay que someterse a la mirada del público y poner a prueba la fuerza de nuestra inteligencia, y esos entrenamientos entre cuatro paredes han de salir a la luz.

Energía, espacio, tiempo

En la vida ordinaria, la mente recibe continuamente una gran cantidad de estímulos, de manera que vaga de uno a otro, flotante. Sin embargo, el hecho de la representación escénica requiere una atención que no es la habitual. Este representar, este hacer presente algo con palabras o gestos, nos traslada inmediatamente a un estado mental completamente diferente del cotidiano.⁸⁴

En el momento de salir al foro, al senado, o a un escenario, hay un cambio inmediato en el orador hacia una agudísima concentración de la atención. Esta concentración no se mantiene indefinidamente, por el contrario, se lleva a cabo únicamente durante el período de tiempo limitado que dura la representación. Ese período de tiempo limitado a menudo transmite la sensación de tiempo concentrado, dada su intensidad. En el caso de un orador, puede ser que en una hora de discurso recorra toda la vida del personaje al que está alabando, o defendiendo. En el caso de un actor, dos horas de representación escénica pueden equivaler al precipitado de toda una vida. El tiempo se concentra, el orador se concentra, y el espacio también resulta ser objeto de una intensificación, pues no tenemos más que los metros del foro o del escenario por los que, sin embargo, pueden desfilar todos los paisajes, entornos, ciudades, personajes, que la imaginación del orador quiera traer a ellos.

El orador activa la potencia de la imaginación, se concentra. Para ello utiliza las técnicas mencionadas en el capítulo precedente. Este proceso imaginativo del orador se tiene que dar al mismo tiempo que está absolutamente dirigido hacia, y en conexión con, el público. El orador necesita una difícil atención doble: hacia afuera, hacia el otro, para reaccionar continuamente a su respuesta; y una atención total hacia su interior. En esta última está incluida la conciencia del propio cuerpo y de la propia sensibilidad, así como el estímulo de la imaginación, para que pueda responder al material y presentarlo desde el lugar más adecuado, o por la vía que permita, quizás, alzar el vuelo. Cuando esta doble atención está entrenada y se da en un grado suficiente, entonces se produce ese hecho milagroso que es la presencia escénica. Es este un fenómeno complejo, que a veces aparece como un don innato en algunos oradores.

⁸⁴ Conferencia del actor José Luis Gómez en la Fundación Juan March, 2013.

A la fase del proceso retórico que tiene que ver con la entrega del discurso en un marco de parámetros intensamente concentrados: energía del orador, mental y física, así como espacio y tiempo, Cicerón y Quintiliano la llamaron respectivamente *actio*, o *pronuntiatio*.

Cic., *Orator*, 56.- Demóstenes atribuyó a la *actio* el primero, el segundo y el tercer papel.

Q. XI, III, 7.- Y por eso Demóstenes mismo estudió con tanto interés en la escuela del actor Andrónico.

Q. XI, III, 1.- La *pronuntiatio* recibe en la mayoría de los autores el nombre de *actio*; la primera denominación parece tomarla de la voz, la segunda del ademán. Porque Cicerón [...] mismo divide la *actio* en dos partes, que son las mismas de la *pronuntiatio*, voz y movimiento; por lo cual es lícito servirse indistintamente de una y de otra denominación.

Demóstenes, el orador griego por antonomasia; Cicerón, el orador romano por antonomasia; Quintiliano, el maestro de oradores por excelencia; los tres van a conceder a la *pronuntiatio* una relevancia especial. Es esta la quinta y última fase del proceso retórico. Si no alcanza la altura necesaria, todas las anteriores caen.

Q. XI, III, 2.- Esta realidad tiene por sí misma en los discursos una maravillosa fuerza y poder; porque no importa tanto qué cosas hemos preparado dentro de nosotros mismos, como el modo con que es transmitido. Pues cada uno se siente movido según lo que oye. [...] Todos los sentimientos producidos vendrán a perder su vigor necesariamente, si no se les mantiene enardecidos con la voz, el semblante, casi con la actitud de todo el cuerpo.

Después de sopesar qué se va a decir, de qué manera articularlo, y cuál es su forma (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*), quedan la *memoria* y la entrega escénica del material, la *pronuntiatio*. Quintiliano va a ser de la opinión de que no sólo son objeto de estudio y entrenamiento las tres primeras fases del proceso retórico, sino que también son susceptibles de ser refinadas las dos últimas. En particular, la *pronuntiatio* se puede, y sobre todo se debe, educar, mejorar, pulir. No podemos quedarnos a merced de lo que la naturaleza haya otorgado a cada orador en cuanto a talento escénico.

Q. III, III, 4.- Y no debemos dar oídas a algunos autores, de los que uno es Albucio, que sólo quieren aceptar que haya tres partes [*inventio-dispositio-elocutio*], porque la *memoria* y la *pronuntiatio* se tienen por naturaleza, no por medio del arte [técnica], de las que en su debido lugar ofreceremos nosotros unas reglas.

Ambos observaron la necesidad de la excelencia muy particularmente en este quinto punto del proceso retórico. Se puede tener el mejor material para la *inventio*, la más rica elocución, una memoria portentosa, el orador más inteligente, ético, filosófico, culto y excelente, pero si la entrega del discurso está por debajo en calidad de lo que la precede, entonces no se culmina el proceso retórico. Es más, a mayor calidad en todo lo precedente a la *pronuntiatio*, mayor abismo habrá si la misma no está a la altura del resto. Ese abismo asoma bajo nuestros pies al abordar como intérpretes el Rey Lear, o Segismundo, o al interpretar Bach, o Mozart. Estos personajes y estos compositores consignados en un papel no tienen límites. La calidad de lo que antecede a la *pronuntiatio* impone una exigencia de calidad un grado más alto en la última fase del proceso retórico. Paradójicamente, con los materiales poco significativos ocurre a la inversa: un material de escasa calidad en cuanto a la *inventio*, o con una *elocutio* poco acertada, puede verse realzado si la *actio* lo enriquece, si el

orador le da toda la profundidad y riqueza que él lleva en sí mismo, aunque el material propiamente no la posea.

Aristóteles, *Retórica*. III. 1404a 19.- Pues, en efecto, hay discursos escritos que tienen más fuerza por su expresión que por su inteligencia.

Q. III, III, 3.- Con todo eso, estas cosas desbarata y casi destruye una *pronuntiatio* inconveniente, ya sea por la voz o por el gesto.

Cic., *De orat.*, III, 56, 213.- Pero, a la postre, todo esto resulta tal y como se ejecuta. En la oratoria la ejecución es la dueña y señora. Sin ella, un excelente orador queda fuera de la clasificación, mientras que uno mediano entrenado en este punto puede a menudo superar a los cimeros.

Q. XI, III, 5.- Yo por mi parte afirmaré que, hasta un discurso mediocre, recomendable por la fuerza arrebatable de su *pronuntiatio*, producirá más impresión que el mejor desprovisto de esa misma excelencia.

Para concluir, recordemos que los tres deberes del orador, implícitos a lo largo de todo el proceso retórico, son para Cicerón y Quintiliano: *doceat, moveat, delectat*. Imprescindibles los tres en el máximo nivel que se pueda alcanzar, y al mismo tiempo, con una cierta jerarquía latente en el orden del enunciado. Al respecto de este triple objetivo en la *pronuntiatio*, recordemos la siguiente indicación de Quintiliano: *como uno vive, así también habla*.⁸⁵

Q. XI, III, 154.- Mas la pronunciación del discurso debe procurar tres cosas: que gane la atención, que persuada y que mueva, a todo lo cual se une de modo natural el hecho de que produzca también deleite. El ganarse la atención estriba, por lo general, o en la recomendable fuerza de costumbres irreprochables, que no sé de qué modo hasta se traslucen desde el tono de voz y de la acción procesal, o del estilo apacible del discurso, y el poder de persuasión en la actitud de firmeza, que a veces tiene más eficacia que los mismos argumentos probatorios.

El *decorum*

Cic., *De orat.*, I, 29, 133.- La adecuación es la esencia de cualquier arte, pero sin embargo eso es lo único que no puede ser transmitido mediante reglas.

Cic., *De orat.*, III, 55, 212.- Y podremos utilizar poco más o menos los mismos recursos de ornato, en unos sitios con más empuje y en otros más quedamente. Y a lo largo de todo el discurso, ser capaz de hacer lo que debe hacerse compete a la técnica y dotes naturales del orador, pero saber cuándo hay que hacerlo, a su prudencia.

El término *decorum* hace referencia a la cuestión de la justa medida, factor presente de manera muy significativa en todo el proceso retórico, particularmente en su última fase. Es por esta razón que lo abordamos en este capítulo, con la puntualización de que todo lo que señalemos es extrapolable a cualquier decisión que el orador tome en cualquier fase del proceso retórico. En el caso de la *pronuntiatio*, si esta resulta sobreactuada, o a la inversa, carente de impulso, no cumplirá con su objetivo, en ninguno de los dos supuestos. El tono

⁸⁵ Q. XI, I, 30.

justo es, como sabemos, una línea fina por la que el orador ha de caminar, configurada por componentes procedentes en parte del inconsciente. La voluntad racional del orador no podrá definir ni establecer, aunque quiera, todos los elementos del *decorum*. Algunos de ellos sí reflejarán elecciones conscientes del orador, pero otros surgirán orgánicamente en función de todas las variables que se suman en el momento de la representación, lo cual deja al orador en una situación ciertamente expuesta, y vulnerable.

Q. XI, I, 1.- Una vez adquirida, como se explica en el libro anterior, la facilidad de escribir, de pensar y hasta de improvisar, cuando la situación lo exigiere, la preocupación inmediata es que hablemos *convenientemente*, que Cicerón pone de manifiesto como la *cuarta excelencia* de la elocución y que, a mi modesto parecer, es la más necesaria.

Cic., *Orator*, II, 70.- Pero la base de la elocuencia, como de las demás cosas, es el buen sentido. Efectivamente, de la misma forma que en la vida, también en los discursos lo más difícil es ver qué es lo que conviene.

Q. I, XI, 11.- También estos detalles [excesiva e inadecuada gestualidad, tono, etc...] tienen incalculable importancia, y nada puede complacer si no está de acuerdo con lo conveniente.

Q. VIII, II, 53.- Hay que evitar la *makrología*, es decir, la expresión más larga de lo conveniente.

Cic., *Orator*, 73.- Y en todas las cosas hay que tener en cuenta el 'hasta dónde'; y es que, aunque todo tiene su medida, sin embargo, molesta más lo demasiado que lo poco.

Estilos de elocuencia: *grave, medium, humile*

Cic., *Orator*, 71.- El orador debe mirar lo conveniente, no sólo en las ideas, sino también en las palabras. Y es que las personas con diferentes circunstancias, con diferente rango, prestigio personal, edad, y los diferentes lugares, momentos y oyentes no deben ser tratados con el mismo tipo de palabras o ideas. Hay que tener en cuenta en todas las partes del discurso, de la misma forma que en las de la vida, qué es lo conveniente.

Debemos referirnos, dentro de este parámetro del *decorum*, a los tres estilos de elocuencia. Aunque es también un aspecto constituyente de la *elocutio*, la profunda conexión del estilo con la forma en la que se entrega el discurso lleva a que sea particularmente interesante tratarlo en esta fase del discurso retórico, en la *pronuntiatio*.

Q. XI, III, 30.- Ahora bien, la correcta regulación de la emisión de voz no es otra que la del discurso mismo. Porque igual que éste debe ser perfecto, claro, adornado y conveniente, así será también la declamación, es decir, estará libre de imperfección si la *pronuntiatio* fuere también fácil, clara, agradable, a tono con nuestra ciudad.

En el ámbito latino, la doctrina de los tres estilos retóricos parte del *De oratore* de Cicerón, que los define como: *grave, medium, y humile*.

Cic., *De orat.*, III, 52, 199.- Si buscáis el aspecto general del estilo, y por así decirlo, su color, hay uno completo, mas con todo de elegante factura [*grave*], y otro sencillo, pero no sin nervio y empuje [*humile*], y otro que, al participar uno de otro, se le aprecia por ser el término medio [*medium*]. En estas tres manifestaciones del estilo debe haber un atractivo colorido, que no sea producto artificial [...], sino que fluya por toda su sangre.

Esta división no se va a encontrar de manera uniforme en todos los retóricos, en ocasiones debido a las propias diferencias entre los medios forense y literario.⁸⁶ Quintiliano recoge la teoría de los tres *genera dicendi* (*grande atque robustum* o grande y fuerte; *medium ex duobus, floridum* intermedio o florido; *subtile*, sencillo) y la vincula, siguiendo a Cicerón, con el triple objetivo establecido para el orador: *moveat, doceat, delectat*.

Q. XII, X, 58.- Tipos de discurso: sencillo, pleno, medio o florido. 59.- El primero parece cumplir la tarea de enseñar; el segundo la de mover, el tercero, deleitar.

Cic., *Orator*, 69.- A cada una de las funciones del orador le corresponde un tipo de estilo: preciso a la hora de probar; mediano a la hora de deleitar; vehemente a la hora de convencer.

Cicerón específicamente aboga por no aislar unos estilos de otros. Propone que el orador no establezca límites en su aplicación retórica, sino que elabore un discurso que los tenga siempre presentes como recurso, yendo de uno a otro a lo largo del mismo según le sea necesario, según el *decorum*.

Cic., *Orator*, 99.- El orador grave, impetuoso, ardoroso, ya haya nacido sólo para este estilo, ya se haya ejercitado sólo en él, ya se haya entregado sólo a él, si no modera su abundancia mezclándola con los otros dos estilos, es totalmente despreciable. Efectivamente, el orador sencillo, puesto que habla con agudeza y astucia, es ya sabio; el mediano es agradable; pero el elevado, si no es algo más, a duras penas suele ser considerado como un hombre sano.

Cic., *Orator*, 1.- [quién es orador perfecto] No lo es el que sobresale en un solo estilo. [...] Muy pocos lo han hecho por igual en todos.

Cic., *Orator*, 100.- Es elocuente el que es capaz de decir las cosas sencillas con sencillez, las cosas elevadas con fuerza, y las cosas intermedias con tono medio.

Cic., *Orator*, 91.- [Estilo medio] Más abundante y vigoroso que el estilo tenue, pero más bajo que el elevado. En este tipo hay muy poco de nervio, pero mucho de placidez. [...] Le van bien todas las figuras retóricas.

El orador ha de ser consciente de los estilos utilizados, y ha de encontrar en cada momento el tono justo para cada uno de ellos. Esta ambición nos introduce de nuevo en una confrontación compleja entre voluntad racional y factores inconscientes constituyentes del momento de la representación. Hallar una síntesis es una empresa difícil dado que, como señalábamos anteriormente, cuando el orador sale al escenario encuentra que no todo lo que acontece en ese espacio procede de, o puede someterse al control racional. El silencio inicial, el que precede a la primera palabra, no tiene dimensión. Es infinito, rebosante al mismo tiempo de expectativas y posibilidades, y así lo comenta Quintiliano. Por su parte, nos aconseja Cicerón: en el momento de la *actio*, hay que dejar que las leyes del inconsciente

⁸⁶ “Es Horacio, sin embargo, el que, desde su obsesión por la coherencia poética manifestada repetidamente a lo largo de toda la *Epistola ad Pisones*, se distancia en sus definiciones de los estilos poéticos del *decorum* estilístico característico de la oratoria forense para aventurarse de lleno en el territorio de los estilos trágico y cómico. Para él, un tema cómico nunca debe ser tratado en versos trágicos, a pesar de las licencias que se toman los poetas con el fin de mover los afectos del público haciendo que personajes trágicos utilicen ocasionalmente un estilo llano, mientras que ciertos personajes cómicos pueden elevarse momentáneamente por encima del nivel que les impone la comedia.” Díaz Marroquín. *La retórica de los afectos*, p. 130.

tengan su espacio, hay que abandonar el deseo de control, o el auditorio permanecerá frío ante algo que se ve perfectamente ajustado y preparado de antemano, pero que no vuela libre.

Q. XI, III, 157.- No se ha de romper a hablar inmediatamente [...] porque la tensa concentración de quien va a hablar deleita maravillosamente al que va a escuchar.

Cic., *De orat.*, II, 42, 178.- En la oratoria no hay nada de mayor importancia, Cátulo, que el oyente dé su favor al orador y que él mismo se comporte de tal modo que dé la impresión de regirse más por un cierto impulso y desorden psicológicos que por una juiciosa decisión.

Voz, mirada, rostro, cuerpo

Q. XI, III, 14.- Voz y gesto, de las que la una produce su efecto en los ojos, y la otra en los oídos, son los dos sentidos por cuyo medio penetra en el alma toda clase de sentimientos.

La *pronuntiatio* tiene, por su propia naturaleza integral (voz, gesto, mirada, cuerpo, palabra), una cualidad que ninguna otra fase del sistema retórico posee: una cierta universalidad. Se puede no comprender totalmente un discurso en su entramado intelectual; se puede no comprender una figura retórica; se puede incluso no dominar el idioma en el que está escrito el discurso; pero una *pronuntiatio* bien realizada llegará de alguna manera, por alguna vía de acceso, al oyente, incluso aunque haya lagunas racionales en la comunicación. Al ser pura oralidad y poner en juego todos los recursos por los que se expresa el ser humano, los que pertenezcan a la dimensión universal del mismo crearán un puente que alcanzará a la asamblea más allá de las limitaciones. Un gesto, una mirada, son alma, más allá de las particularidades culturales, o lingüísticas, del contexto retórico.

Cic., *De orat.*, III, 59, 223.- Y en todos estos aspectos que son propios de la ejecución existe una cierta disposición que la naturaleza concede, y por eso con ella se impresionan hasta los no entendidos, hasta las masas, en fin, hasta los bárbaros: ya que las palabras no mueven sino a quienes están unidos por los lazos de una misma lengua y los pensamientos agudos a menudo sobrevuelan las entendederas del personal, que es más bien romo. La ejecución, en cambio, que pregona las emociones del alma, a todos mueve, pues con las mismas emociones se ponen en movimiento los ánimos de todos y por ser las marcas las mismas, cada uno las reconoce en los demás, al tiempo que por sí mismo las manifiesta.

Q. XI, III, 87.- Entre la gran diversidad racial de pueblos y de orígenes distintos, me parece que es el lenguaje de las manos el lenguaje común a todos los hombres.

El orador sale al escenario y actúa con la voz, con los ojos, con todo el cuerpo. La energía brota desde las plantas de los pies hasta la cabeza, recorriendo cada célula del organismo. De todo ello se puede y se debe hacer uso, y todo ello está interconectado. Cuando no es así nos encontramos con un orador que actúa, por ejemplo, solamente de hombros para arriba. Un orador, cuando menos, mermado. Es por esto por lo que un orador en pie que no utiliza su cuerpo, así como un orador siempre sedente, se limitan a sí mismos. Para que el orador pueda convertirse en el condensador de energía que el escenario le exige ser (energía que puede ser serena, pero concentrada), ha de tener todas las opciones físicas a su alcance. Si no, inmediatamente pierde al público, que es receptor y a su vez frontón tanto de su dinamismo como de su pasividad.

Cic., *De orat.*, III, 57, 216.- Toda emoción tiene naturalmente su propio rostro, gesto, voz.⁸⁷

Q. XI, III, 122.- El movimiento de todo el cuerpo aporta algo propio, hasta tal punto que piensa Cicerón que desempeña papel más importante que las mismas manos.

Q. XI, III, 67.- La belleza viene también del gesto y del movimiento.

Q. XI, III, 71.- Los directores del arte escénico han considerado defectuoso realizar gestos sólo con la cabeza.

Q. X, I, 17.- Además de esto, el timbre de la voz, la actitud bella, acomodada a la expresión, como cada lugar exigiere, el género de ademanes y gestos, que es lo de más poderosa eficacia en el discurso público.

Veremos la figura del orador en acción, y en ella, resaltada, una mano que indica; o un ceño que se frunce; o un gesto que rechaza. Casi simultáneamente, la voz lanzará la palabra que indaga, o rememora, o sueña. Entre todos los recursos físicos que rodean a la palabra: gesto, movimiento, tono de voz, mirada, las dos ventanas más elocuentes del cuerpo humano son la voz y los ojos. La voz ofrece toda una paleta de colores y matices para dar cuerpo sonoro a esa multiplicidad de palabras.⁸⁸ El gesto subraya. Los ojos nunca mienten.

Sobre la voz:

Cic., *Orator*, 55.- Es una especie de elocuencia del cuerpo que se basa en la voz y en el movimiento. Los cambios en la voz son tantos como los cambios en los sentimientos, los cuales a su vez son especialmente provocados por la voz. [...] El orador perfecto adoptará un tono de voz según el sentimiento que quiera dar la impresión de que le afecta y según el sentimiento que quiera provocar en el oyente.

Cic., *Orator*, 59.- En cuanto a una voz hermosa, es sin duda deseable, ello no depende de nosotros, lo único que depende de nosotros es su tratamiento y utilización. Así pues, ese orador de primera fila variará y cambiará la voz y, subiéndola unas veces y bajándola otras, recorrerá toda la escala de los sonidos.

Q. XI, III, 16.- [Voz:] El tono debe sonar de modo agradable, no como gritos.

Y al respecto de la articulación de los sonidos, una evidencia: hay que ser claro y evitar, una vez más, el artificio.

Cic., *De orat.*, III, 40.- Hay que cuidar de la pronunciación, de la respiración y del mismo tono de voz. Ni me gusta que las letras se pronuncien con afectación ni que por descuido se difuminen, etc.

Q. I, XI, 4.- ¿Cuál es, por tanto, la tarea del maestro? Primeramente, mejorar, si los hay, defectos de pronunciación, de modo que las palabras broten claras, que cada una de las letras se pronuncie con su correcto sonido.

⁸⁷ Acto seguido, Cicerón cataloga y explica los tonos de voz para la ira, la piedad, el miedo, la fuerza, lo placentero, la tristeza melancólica, etc.

⁸⁸ “In this sense, if Plato had earlier exalted the word as the expression of human rationality, it was only Aristotle, however, who integrated the spiritual element of the *lógos* (word, rationality) with the physiological dimension of the *páthema* (affection, emotion), linking the two meanings through a close correlation of reciprocal cross-references and implications. In *De Interpretatione*, Aristotle wrote: *The articulated sounds of the voice are symbols of the affections of the soul and the written signs are those of the voice.*” Fabrizio Bigotti, *Logos & Melos*, p. 202.

Q. XI, III, 33.- Clara será la pronunciación, [...] ya que la mayoría no completa las sílabas finales, mientras exageran el sonido de las anteriores.

Voz y mirada son las dos vías por las que el alma se expresa. No admiten control racional, y no admiten tampoco veladuras.

Sobre la mirada:

Cic., *De orat.*, III, 59, 221.- Pero, en fin, todo radica en el rostro y en él todo el señorío pertenece a la mirada. [...] Pues la ejecución toda es competencia del alma y el rostro es reflejo del alma y la mirada quien mejor la señala: y esta es la única parte del cuerpo que puede manifestar mediante gestos todos los estados de ánimo posibles, pero no hay nadie que pueda hacer lo mismo con los ojos cerrados.

Q. XI, III, 75.- En la expresión del rostro en sí tienen la fuerza mayor los ojos, por los que el alma ante todo asoma fuera.

Al respecto del gesto: nada en demasía. El gesto únicamente alude, señala. Observamos una jerarquía implícita en los recursos a utilizar: la esencia está en las palabras, que se ve encarnada en el tono de voz, esencia que es emanada a su vez por la mirada. El gesto confirma y subraya esa esencia. Ni la crea, ni la devora.

Cic., *Orator*, 59.- Recurrirá también a los movimientos, *sin exageración*. En el porte, se mantendrá derecho y erguido; pocos pasos y cortos; desplazamientos moderados y escasos; nada de flaccidez en el cuello [...]; moderará más bien su movimiento con todo el tronco y con flexiones viriles el busto, extendiendo los brazos en los momentos de pasión y recogiendo los en los de relajación.

Cic., *De orat.*, III, 54, 220.- Por otra parte, *el gesto debe acompañar* a las emociones, pero no se trata aquí del gesto escénico que intenta expresar palabras, sino el que alude al contenido conceptual no reproduciéndolo sino tan sólo señalándolo. [...] La mano más calma, *confirmando con los dedos las palabras, no expresándolas*. *

El público, la *enérgeia*

El público teatral es equivalente en nuestro contexto a la asamblea del senado, al juez y al jurado del foro. Lo que hay más allá del escenario no es una masa indiferenciada. Puede serlo todo, pues todo cabe entre sus filas. El público es una síntesis que representa el mundo entero. De un asiento a otro puede haber un océano de distancia. O, por el contrario, vecindad, similitud. Ante el público actúa el orador, estableciendo un juego de energías. Ambos tienen expectativas sobre el otro. Es posible que el orador tenga la ilusión de que el espectador que tiene delante se enfrentará a su propuesta con el alma abierta y queriendo escuchar un lenguaje que reconoce como suyo. Existen espectadores así, no son una ilusión, pero son raros, excepcionales. Es posible que no se encuentre con este tipo de espectador, pero sí con el que, sin tener un contacto personal con el lenguaje del orador, se entrega a él y recibe sus riquezas, sin prejuicios. También existen espectadores así. En cualquier caso, receptivo y activo o en cualquiera de los grados de pasividad o indiferencia, el público es un componente esencial del contexto retórico. Su actitud determina en una parte muy significativa el éxito del mismo. El público devuelve al escenario lo que procede de él,

modificándolo. El orador igualmente devuelve a la platea lo que procede de ella, modificándolo. Ambos dan origen a algo nuevo que no existe en la página escrita; no existe teóricamente, existe prácticamente. Este intercambio impone al orador un grado absoluto de incertidumbre. El poder del público es relevante: puede apagar una interpretación, así como encenderla. Nos encontramos, por tanto, ante una responsabilidad que le compete a la asamblea; simultáneamente, hallamos un requisito implícito: el orador ha de adaptarse en una cierta medida a su configuración.

Cic., *De orat.*, II, 81, 333.- En el senado esto hay que hacerlo con menor aparato, pues se trata de un órgano consultivo sabio, y hay que dar lugar a que hablen otros muchos e incluso hay que evitar la sospecha de que queremos exhibir nuestro talento. En cambio, la asamblea popular absorbe todo el vigor y la seriedad de un discurso y requiere cambios de tono. Y, resumiendo, a la hora de convencer no hay nada más deseable que el prestigio moral.

El público acude a un contexto escénico con expectativas diversas, conscientes o inconscientes. Entre estas últimas, incuestionablemente exige del orador esa actitud según la cual va a conceder la máxima importancia a cada segundo que transcurra en el escenario, a cada palabra que entregue. La propia creencia del orador de cuán significativo es cada grano de arena del reloj del tiempo escénico es parte fundamental de la ecuación. Esta es la actitud que definen como *enéргеia*.

Q. VIII, III, 89.- Vecina de estas se encuentra la *enéргеia* (impulso) cuya excelencia propia consiste en que lo que se dice no resulte superfluo.

En ocasiones, la conciencia de las expectativas del público, o su suposición, pueden perturbar la propia seguridad del orador, o sus elecciones. Esas expectativas son un componente muy real del marco retórico, pues ponen al orador en la tesitura de tener que confrontar la presión externa que ello supone, así como la presión interna que él mismo pueda crearse.

Aristóteles, *Retórica* III, 1404 a.- Pero como todas las materias que se refieren a la retórica se relacionan con la opinión, se ha de poner también cuidado (en este punto), no por su rectitud, sino por su necesidad. Porque lo justo y nada más que ello es lo que hay que buscar con el discurso, antes que el no disgustar o el regocijar (al auditorio), y lo justo es ciertamente debatir acerca de los hechos mismos, de suerte que todo lo que queda fuera de la demostración es superfluo.

Cic., *De orat.*, I, 27, 124.- Una equivocación del orador, si se advierte, se considera una equivocación achacable a la estupidez.

Cic., *De orat.*, I, 27, 125.- Por lo cual, cuando hablamos desde el estrado sufrimos además un juicio particularmente duro: pues siempre que hablamos se nos está sometiendo al juicio de los demás, y, mientras que cuando un actor se equivoca una vez en un movimiento no se piensa inmediatamente que desconoce ese movimiento, cuando algo se le critica a alguien en un discurso, su fama de torpeza o se perpetúa, o ciertamente se mantiene largamente.

En todos los casos, sea juez, o receptor dispuesto, o ambas cosas simultáneamente, el público es un componente fundamental del proceso retórico. No sólo su actitud previa y su capacidad para devolver al escenario lo que le está llegando procedente de allí van a condicionar y modificar la representación. También su número. Si hay sólo dos individuos, habrá un tejido de red receptora de calidad más íntima, pero menor amplitud. Si hay una multitud, el efecto receptor se multiplica, pues el frontón que es el público devuelve con

mayor intensidad todo aquello que procede del escenario. No mencionan la desmesura de los espacios escénicos de la actualidad porque no llegaron a concebirla. Siguiendo esta línea de reflexión, podríamos afirmar que, si hay multitud en exceso, el efecto se desborda y el marco retórico se destruye.

Cic., *De orat.*, II, 83, 338.- Ocurre por otra parte que, al ser la asamblea del pueblo, por así decirlo, el principal escenario del orador, nos vemos impulsados por la naturaleza de la cosa a un estilo oratorio más elaborado; y las multitudes tienen una fuerza tan especial que, así como un flautista no puede tocar sin flauta, un orador no puede ser elocuente sin multitudes.

Q. I, II, 29.- Añado a lo dicho que los maestros mismos no pueden conseguir igual vivacidad mental y aliento, cuando tienen delante solamente un alumno, que cuando los inflama un nutrido grupo de oyentes.

Q. I, II, 31.- No existiría la elocuencia en la vida del hombre, si sólo habláramos a personas individuales.

El público ha de ser un factor tenido en cuenta que condicione decisiones del orador, que no puede permitirse en ningún caso ignorarlo. Ha de mantener un complejo equilibrio entre considerarlo siempre, y al mismo tiempo, ser fiel a sí mismo.

Cic., *Orator*, 123.- El orador elocuente debe sobre todo poner en práctica la sabia habilidad de adaptarse a las circunstancias y a las personas.

Q. XI, I, 43.- Y no sólo es importante quién habla y en defensa de quién, sino también ante quién habla.

Cic., *Orator*, 24.- En todo tiempo, el gusto del auditorio ha sido la medida orientadora de la elocuencia de los oradores. Efectivamente, todos los que buscan la aprobación tienen en cuenta los gustos de los oyentes y se pliegan y acomodan a ellos, a su arbitrio y a sus gustos.

Cic., *Orator*, 25.- [El público griego:] era incapaz de escuchar algo que no fuera puro y elegante. El orador que se adaptaba fielmente a sus escrúpulos no se atrevía a introducir una sola palabra rara, una sola palabra molesta.

Sobre la importancia de considerar el momento y el lugar, e integrar el discurso en una plena conciencia de los mismos:

Cic., *De orat.*, III, 55, 211.- No existe un único tipo de discurso que cuadre con cualquier causa, público, personas o circunstancias. Importa además quiénes son los oyentes, si el senado o el pueblo o los jueces; si son muchos, o pocos o uno solo y de qué condición; y en cuanto al propio orador, debe tenerse en cuenta cuál es su edad, su trayectoria pública, su prestigio; en cuanto a las circunstancias, si son de paz o de guerra, de premura o de bonanza.

Q. VI, III, 28.- Todo depende de la situación en que uno hace uso de estos matices.

Q. XI, I, 46.- También el tiempo y el lugar necesitan una consideración propia; porque el tiempo es unas veces triste, otras alegre, otras ilimitado, otras escaso, y a estas circunstancias debe atenderse el orador;

Q. XI, I, 47.- También importa muchísimo si hablas en un lugar público o privado, en un círculo numeroso o restringido, en ciudad extraña o en la tuya, por último, en campamento militar o en el Foro, y cada ámbito pide su estilo y una cierta norma propia de elocuencia.

Q. IV, I, 31.- A la causa pertenecen como circunstancias externas el tiempo, [...]; el lugar [...]; el Estado [...]; la opinión pública [...]; la fama de los tribunales [...]; la expectativa de las masas populares; *pues nada de todo esto está en la causa, pero pertenece a ella.* *

Actitud en el escenario

Q. I, XI, 17.- [Sobre la adecuada gestualidad] Pues nadie podría negar que esto pertenece al marco de la pronunciación del discurso, *ni pretenderá separar la pronunciación en sí de la persona del orador.* *

A la hora de estar convenientemente, es decir, con *decorum*, sobre cualquier tipo de escenario, regresa el fundamento planteado en la Introducción: cimentar bien el carácter del orador es un asunto de la mayor importancia, pues de esa raíz será de la que brotarán todas las decisiones retóricas, incluidas las que el orador tome para la *pronuntiatio*. Regresa asimismo la percepción, al leer a estos tratadistas, de que estamos ante el referente humanístico universal, que toma cuerpo en el perfil del orador.

Empecemos por mencionar una cuestión absolutamente imprescindible para un orador a la hora de salir al escenario: ha de tener en lo más esencial de su personalidad el deseo de comunicarse con el auditorio. Si esa voluntad o anhelo no existe, o incluso si existe, pero no en un grado suficiente, no habrá talento, entrenamiento, educación, ni maestro que pueda poner en pie una *pronuntiatio* consumada. Quintiliano desarrolla ampliamente reflexiones sobre la timidez y el obstáculo en el que puede convertirse para el orador: la timidez como limitación, como impedimento.

Q. XII, V, 1.- Entre todas estas prendas la que más poder tiene es la grandeza de espíritu, a la que no quebrante el miedo, ni aterre el griterío, ni el prestigio del auditorio detenga más de lo que merece su debido respeto.

Q. XII, V, 2.- Porque igual que deben abominarse los vicios contrarios a estas virtudes, cuales son la complacencia en uno mismo, la temeridad, la malignidad, y la arrogancia, así sin la constancia, sin la autoconfianza, sin la fortaleza, de nada habrán servido las artes, el estudio, de nada el progreso por sí mismo, como si se pusieran armas en manos de tímidos y de ineptos para la guerra.

Q. XII, V, 3.- Yo no censuro la honrada rectitud, sino la vergonzosa timidez en cuanto que es un sentimiento de temor, que aparta la voluntad de lo que se tiene obligación de hacer; de ahí el desconcierto, el arrepentimiento de haber comenzado algo y el repentino silencio. ¿Quién podrá ciertamente dudar en colocar entre los vicios un estado de ánimo, por cuya causa se avergüenza uno de obrar honradamente?

Como hemos visto anteriormente, la actitud vital esencial sobre la que se asentarán todas las emociones necesarias que recorrerá el orador en su representación estará fundamentada en: la dignidad, la autoridad, la serenidad, la autoconfianza, la elegancia, el sentido del *decorum*. Si falta alguno de estos parámetros, no habrá comunicación retórica.

Cic., *De orat.*, I, 40, 182.- Pues esto es lo que ayuda al orador: suavidad en el tono, un rostro honrado y un lenguaje afable. Y si has de perseguir algo con más dureza, que parezca que actúas así obligado y contra tu gusto. Es muy útil presentar muestras de afabilidad, de generosidad, de dulzura, de buen carácter; muestras de un carácter agradecido, sin ambición, sin avidez; y todos esos rasgos que son propios de los hombres de bien, de los modestos, de quienes no son duros, ni empecinados, ni conflictivos, ni agrios de carácter, propician en gran medida una buena disposición y se la enajenan a aquellos a quienes estas cosas faltan.

Q.VI, II, 19.- Por lo cual hasta la misma manera de hablar debe ser en el orador sosegada y suave, no necesita de una actitud arrogante, cuando menos de un tono engreído y altanero: basta que hable con propiedad, agradablemente, digno de ser creíble, y por eso le conviene, sobre todo, el modo de discurso conocido como estilo medio.

Q. XI, III, 184.- Mientras tratamos de alcanzar la elegancia de un actor, no perdamos la autoridad del hombre honrado y serio.

Q. XI, III, 155.- Resplandezca pues en el orador la confianza en sí mismo y la firmeza, en todo caso cuando tras ellas se halla enraizada la personal autoridad.

Q. XI, I, 15.- Por tanto, toda jactancia de sí mismo es sobre todo un error, [...] y no sólo produce hastío en los oyentes, sino por lo general también indignación.

Q. XI, I, 16.- Quien se ensalza sobre toda medida, es tenido por opresor y despreciador, y no tanto se hace mayor a sí mismo como inferiores a los demás.

Q. IV, I, 10.- Ha de evitarse también la impresión de que somos calumniadores, hostiles, engreídos, de injurioso lenguaje contra cualquier persona o condición de personas [...].

Q. VI, IV, 10.- Un buen maestro en la réplica debe estar libre del vicio de la ira.

Dentro de todo este recorrido por la actitud vital y escénica que ha de tener el orador, hay un rasgo de carácter que tiene que ver con lo que Quintiliano y Cicerón califican como *virilidad*,⁸⁹ o una cierta firmeza, un cierto dinamismo y fuerza en el discurso, asociados en esta época androcéntrica exclusivamente con el género masculino. Esta firmeza, o fuerza y nervio, son perfectamente compatibles con la afabilidad mencionada en las citas anteriores. Atañen a la actitud escénica, la cual se puede ver reflejada, entre otras posibilidades, en la vestimenta.

Q.V, I, 19.- A mí, en cambio, que dirijo mis ojos a la naturaleza, [...] jamás me parecerá la providencia tan alejada de su propia obra, como sería el considerar invención suya, entre sus dádivas mejores, la falta de fuerza.

Q.V, I, 20.- Por lo cual (para decirlo como en verdad siento), aunque por agradar al auditorio admitan esta caprichosa y afeminada forma de hablar, no tendré por elocuencia alguna aquella, que ni siquiera hace ver en sí misma el menor indicio de viril e incorrupta hombría, por no decir seria e inviolable.

Q. I, X, 31.- No acepto de antemano esta [música] que ahora, afeminada en la escena teatral y en no pequeña parte con vigor destruido por causa de sus impúdicas melodías, saja si algo de varonil firmeza quedaba en nosotros [...] sino aquella otra en la que el conocimiento de la medida musical tiene fuerza para excitar y apaciguar los afectos.

Q. VIII, III, 6.- Y con razón en una carta escribe Cicerón a Bruto estas palabras: “*Pues no tengo por elocuencia la que no despierta admiración*” (Ep., Fragm., VIII, 8, ed. Müller). También Aristóteles opina que se ha de buscar, sobre todo, esa misma admiración (Ret., 3, 2=1404b 11). Pero este ornato (sí, lo diré de nuevo) sea viril, vigoroso y puro, y no se aficione a una frivolidad afeminada y al lujo de un colorido fingido por medio de afeites. ¡Que brille por su sangre y energías!

⁸⁹ “Quintiliano, al igual que Cicerón, rechazará aquellos calificativos de *enervis*, *effeminata* con que los estoicos pretendían descalificar este tipo de oratoria [cuidada en la *elocutio*], señalando, por el contrario, que sólo la *oratio uincta et composita* podía ser *virilis et fortis*. Es pues una constante de Quintiliano la exigencia del *oratus virilis* (8,3,6), como ya en su día lo había exigido el Arpinate (off.1,130) para defenderse de las críticas estoicas.” Alberte, *Quintiliano*, p. 171-172.

Q. XI, III, 137.- El orador no tiene vestidura alguna que sea exclusiva suya, pero en el orador se echa más de ver que en otros. Por tal razón sea esta sin mácula, como debe ser en todas las personas honorables, y varonil; porque la toga, el calzado y el cabello merecen nuestra censura tanto por el exagerado acicalamiento como por su desaliño.

Sobre el humor

Vamos a finalizar el capítulo acerca de la *pronuntiatio* haciendo un elogio de la levedad, de la ligereza. La necesidad de no sobrecargar de peso trágico o trascendente el discurso es consustancial al *decorum*. El orador no debe permanecer ni únicamente ni en exceso en lo más profundo, sino que debe aunar trascendencia con ligereza, término este último que no debería confundirse con trivialidad. Esa levedad puede ser en sí misma heroica, valiente, y también profunda. A la búsqueda del significado, meditemos sobre los contrarios: lo opuesto a lo serio no es lo ligero, sino lo pomposo.

Q.VI, III, 20.- También *facetum* -lo gracioso, elegante- pertenece a mi juicio no solamente al ámbito de lo ridículo. [...] Más bien pienso yo que esta calificación quiere significar belleza y una cierta delicada elegancia.

Dentro de este marco de la levedad como categoría vital, luego artística, es en donde entendemos que entran todas las reflexiones que realizan Cicerón y Quintiliano sobre la importancia del humor dentro de la *pronuntiatio* del orador. El humor empleado con *decorum*, siempre en su justa medida. Cicerón nos aconseja convertirnos, cuando la ocasión lo requiera y sólo entonces, en un Perseo volador. El orador, gracias al humor, levanta el vuelo, ligero, lo cual le permite vencer una dificultad sobrevenida; mantener la atención del auditorio; relajar la tensión del que escucha; dominar una situación compleja; virar inesperadamente en otra dirección.

Cic., *De orat.*, I, 50, 218.- Hay, pues, dos tipos de humor, el uno que impregna por un igual todo el discurso y el otro breve y punzante; al primero los antiguos le llamaron ‘tener gracia’ y a este otro ‘ser agudo’.

Cic., *De orat.*, II, 58, 236.- Si el provocar la risa entra plenamente en la esfera del orador: ya porque la risa propicia la buena disposición del auditorio hacia quien la provoca, ya porque todos con frecuencia admiramos la agudeza que se manifiesta en una sola palabra, en especial, cuando se contesta, pero a veces cuando se ataca; ya porque debilita al adversario, lo paraliza, falsamente lo ensalza, lo asusta, lo refuta; o porque hace ver que el orador es una persona culta, educada, de mundo y, en particular, porque mitiga y relaja lo sombrío, lo severo, y porque a menudo con chanzas y risa disuelve una situación desagradable que no es fácil diluir con argumentos.

Q.VI, III, 9.- [La risa] Estalla con frecuencia aun cuando no queramos [...]. Y de cuando en cuando [...] hace dar un decisivo viraje a cosas de muchísima importancia, cuando con tantísima frecuencia destruye el muro del odio y de la ira.

Epílogo. Reflexiones sobre la perfección

Finalizamos aquí el recorrido de esta primera parte, a lo largo del cual hemos ido conociendo los fundamentos que constituyen la figura central del sistema retórico: el orador en su máxima realización. Hay que precisar que la perfección del orador se presenta ante todo como perteneciente al mundo de la experiencia, de tal manera que lleva en sí misma su opuesto: sin imperfección no hay oratoria. Sin su aceptación, tampoco. El orador perfecto es un referente que incita y dirige la acción, no un ideal que la detiene o la juzga. En todo momento, emerge de estos tratados con claridad que dicha perfección es una aspiración necesaria más que una victoria final; una búsqueda, con el componente de incertidumbre que ello conlleva. La imperfección que brote de esta aspiración será parte esencial del conjunto.

Cicerón y Quintiliano no nos proponen en sus tratados una prisión de idealismo. Tampoco se erigen en legisladores morales cuando mencionan la necesidad de la filosofía o reflexionan sobre la dimensión ética del escenario. Por el contrario, afirman el valor exclusivo de la experiencia al tiempo que rechazan todo sistema o concepto *a priori* de la naturaleza. Al concepto ‘ideal’ de la personalidad humana oponen la experiencia directa del ‘fenómeno’ humano. El grado en el que el platonismo influyó en su visión se revela, por tanto, limitado, reducido a unas reflexiones puntuales más teóricas que reales, pues lo que muestran sus textos ampliamente es que el platonismo se transforma en ellos en el compromiso absoluto con la realidad. La belleza que proponen es siempre una belleza visible. La belleza no es ya un principio abstracto que el discurso, o el orador, sólo puede representar imperfectamente, sino que es una cualidad que se alcanza mediante una creación de carácter intelectual al tiempo que expresiva.

Sus esfuerzos se dirigen continuamente a la solución de todo problema de idea y forma, en la mayor adecuación posible entre pensamiento, emoción, orador, asamblea, y espacio. Nunca seducen con la complejidad. La complejidad abrumadora del desafío que asumen, del mundo que desentrañan, la transforman en esencia destilada. Su ideal retórico no expresa el imperio de la persona sobre el mundo, visión particularmente decimonónica, sino su naturalización íntima y profunda dentro de la realidad; no se manifiesta por las acciones heroicas, sino por la naturalidad de las decisiones, el lugar propio que cada variable ocupa en el Todo, el *decorum*. Al principio platónico de la grandeza de la Idea oponen la grandeza del Fenómeno. Empezar la acción es lo que importa, de tal manera que el orador que aspire a este referente quedará definido no tanto por su logro final como por su búsqueda, una búsqueda de lo humano en todas sus facetas.

No es el suyo un sistema rígido y autoritario. Contraponen a todos los sistemas de este tipo uno ligero, ágil, flexible, vinculado siempre a la experiencia directa de la realidad. Cae así la distinción habitual entre teoría y práctica, entre invención e interpretación.

En un sistema retórico configurado por elementos complejos como son el discurso y su estructura, el proceso retórico y sus fases, la figura del orador se presenta a lo largo de sus

textos como la mejor raíz de todas las posibles a partir de la cual emergerán las ramificaciones necesarias para crear una obra y entregarla escénicamente con la máxima plenitud: aquélla que pertenece al mundo de la experiencia.

SEGUNDA PARTE:

Coincidencias del perfecto orador romano con el músico del siglo

XVIII a partir de una selección de la tratadística musical

Introducción

El hombre moderno llega al siglo XVIII llevando en sí aspiraciones a las que no respondía el sueño exclusivo de razón y armonía concebido por la Antigüedad. Vamos a observarlo en ese siglo iniciar el ascenso a la cumbre de la ciencia; la cumbre, más próxima que nunca, del conocimiento fundamentado racionalmente. En el ascenso, llevará a cabo el cuestionamiento sucesivo de la cosmovisión heredada, dejando atrás aquello que no responda a la prueba del intelecto. Bajo una superficie de jardines, fuentes, academias, máquinas, descubrimientos y geografía, hay, sin embargo, una inquietud que invade a este hombre moderno desilusionado con la apariencia, con ese exterior que ofrece esquemas de comprensión nuevos y sorprendentes, pero que no calman el desconcierto. Asoma su voz y la de la época en los tratados musicales que jalonan la centuria. Los que vamos a recorrer expresan, en mayor o menor grado, de manera más explícita o más latente, el espíritu de un siglo aparentemente ilustrado, pero profundamente inquieto.

Tosi edita en Bolonia en 1723; Mattheson en Hamburgo en 1739; Quantz y C.P.E. Bach escriben en Potsdam, en la corte de Federico el Grande de Prusia. Publican en Berlín: el primero en 1752; el segundo presenta un tratado en dos partes que publica en 1753 y 1762 respectivamente; Leopold Mozart escribe su tratado en el año del nacimiento de su hijo W. A. Mozart en Salzburgo, en 1756.⁹⁰ Todos los tratadistas son músicos. Todos se hallan en contacto con las transformaciones del tiempo en el que viven. C.P.E. Bach procede de Leipzig, ciudad universitaria, puente entre el Este y el Oeste de Europa, encrucijada efervescente de ideas, estudios, y polémicas. A Leipzig regresará a vivir durante un tiempo cuando abandone la corte de Potsdam. Los demás viajan extensamente por Europa debido a sus trayectorias profesionales; en el caso de L. Mozart, a causa de la de su hijo. Quantz coincide con Tosi en Londres en 1727.⁹¹ A su vez, reside en la misma corte que C.P.E. Bach. La Ilustración que palpan, que inhalan, ensalza la voluntad científica y el prurito de regular exhaustivamente todas las disciplinas, e imprime su huella en casi todos ellos: en sus tratados encontramos una presencia predominante de la reflexión técnica cuando escriben sobre música, tanto en el aspecto interpretativo como en la faceta compositiva.

Esta voluntad metódica científica, propia de la época, es seguida por estos autores en distinto grado y de distinta manera. Tosi fue cantante y maestro de cantantes en la Europa de principios del XVIII, momento en el que aún no se había extendido la Ilustración plena. Es

⁹⁰ Pier Francesco Tosi: 1653-1732. Johann Mattheson: 1681-1764. Johann Joachim Quantz: 1697-1773. C.P.E. Bach: 1714-1788. Leopold Mozart: 1719-1787.

⁹¹ “Como Quantz relata en la autobiografía, durante su estancia en Londres en 1727, coincidió con Pier Francesco Tosi (1653-1732), célebre *castrato* y maestro de canto. No especifica si llegó a conocerle, pero le recuerda como el autor de un libro sobre canto que califica como ‘útil’. Tosi tenía entonces 73 años, y se encontraba en Londres desde 1724, tras haber viajado por Europa y prestado servicios en Austria y Alemania. En aquel momento, su fama no estaba ligada tanto a su carrera como cantante o a sus composiciones, como al libro mencionado por Quantz.” Agostino Cirillo, *Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Universidad de Murcia 2015, p. 637.

por ello su tratado el más breve, el más espontáneo, y el menos sistemático. Debido a todo ello, es el que menos desarrolla los aspectos técnicos, aunque lo encontramos muy revelador en cuanto a la visión que nos transmite del mundo musical, de la manera de hacer de su tiempo. Ese mundo musical reflejado muestra ya los síntomas de una crisis incipiente. Su autor constata con amargura que se han dejado atrás referentes imprescindibles. Al escribir y pronunciarse, entra Tosi en consonancia con otro músico italiano contemporáneo desconcertado: Benedetto Marcello. Noble veneciano, músico y poeta, añora pasados que intuye más espirituales y significativos. Publica en Venecia en 1720 de forma anónima un texto, *El teatro a la moda*,⁹² ironía ácida y desengañada, espejo esperpéntico que refleja el espectáculo en el que se había convertido la música en general y la ópera en particular. Cincuenta años más tarde, Charles Burney constatará un estado similar de la vida musical en sus diarios de viaje por Francia e Italia.⁹³ Estos músicos italianos abren la centuria escribiendo sobre lo que ven y sobre lo que escuchan. Son las primeras voces que nos constan del descontento.

Tosi X, 29.-⁹⁴ Tengan en cuenta esto, ¡estimados cantantes! Pues es únicamente a ustedes, los inclinados al estudio, a los que me dirijo. Este fue el fundamento de la escuela de esos profesores a los que algunas personas equivocadamente llamaron antiguos,⁹⁵ para denostarlos. Tengan en cuenta sus normas, examinen estrictamente sus principios y, si no están cegados por el prejuicio, verán que esta escuela exhortaba a cantar afinado, a colocar la voz, a que las palabras se comprendieran, a expresar, a emplear el gesto adecuado, a interpretar *a tempo*, variando su movimiento [*rubato*], a componer, y a estudiar el estilo patético en el cual únicamente gusto y juicio triunfan. Confronten esta escuela con la suya, y si sus principios no fueran suficientes para instruirles, aprendan lo que les falte de los modernos.

Tosi X, 35.- Recuerden lo que ha sido sabiamente observado: que el mérito mediocre puede eclipsar sólo por un corto período de tiempo al mérito verdaderamente sublime, el cual, por mucho que envejezca, nunca muere.

Los tratados que surgen en Alemania, tanto en el Norte como en el Sur, brotan en el siglo con la idiosincrasia germana.⁹⁶ Escritos la mayoría rondando la mitad de la centuria,

⁹² Benedetto Marcello, *El teatro a la moda*. Alianza, 2001.

⁹³ Charles Burney, 1726-1814, músico, publica su Historia de la Música entre 1776-1789. Viaja por Europa escribiendo diarios de viaje sobre todo lo que escucha y observa. Charles Burney, *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*, Acantilado, 2014.

⁹⁴ Las traducciones de los textos de todos los tratadistas a lo largo de este estudio son de la autora. En este caso, empleamos la primera traducción al inglés del tratado de Tosi editada por Galliard en 1743: Pier Francesco Tosi, *Observations on the florid song*, translated by Mr Galliard. 1987 Pilkington.

⁹⁵ El editor Galliard escribe: “Por los *antiguos* nuestro autor quiere decir aquellos que vivieron alrededor de treinta o cuarenta años atrás; y por los *modernos* los recientes y actuales cantantes” P. F. Tosi, *Observations*, Pilkington, p. 8.

⁹⁶ Referido al siglo XVII: “La cuestión de las relaciones entre la retórica textual y musical y la expresión de los afectos del ánimo mediante la música, especialmente mediante la música vocal, parece haber interesado especialmente a los teóricos del universo germano, siempre receptivo a las ideas musicales venidas del Sur de los Alpes, aunque más sistemático que el italiano en sus planteamientos teóricos.” Díaz Marroquín. *La retórica de los afectos*, p. 138.

Referido al siglo XVIII: “En contraste con los autores franceses o ingleses, los teóricos alemanes contemporáneos de Quantz que se ocupan de la vertiente estético-filosófica de la música muestran un particular interés por sus conexiones con la práctica. Uno de los motivos reside en la identidad entre musicógrafos y músicos prácticos (compositores e instrumentistas), que les otorga un punto de vista privilegiado y competente

arraigados en la *Aufklärung* de la cual son fruto, muestran un rigor técnico musical exhaustivo. El andamio de la técnica interpretativa específica del violín, el del teclado, el de la flauta travesera, el de los diversos estilos nacionales, el de la ornamentación, etc., todo ello es presentado con minucioso detalle, abarcando ampliamente los aspectos requeridos para ser músico.

Sin embargo, cerramos los libros con una sensación muy diferente a la que dejan los tratados de Cicerón y Quintiliano de oratoria. El contraste en sí mismo es elocuente: el siglo XVIII nos ofrece el andamiaje del músico, aparentemente terminado. Son tan exhaustivos que no puede haber lugar a duda. Pero son los tratados romanos los que alumbran y evidencian que falta clamorosamente una pieza. Volvemos a la clave del arco: está ausente el núcleo imprescindible para dar vida a la figura completa de un músico, un orador. Debido a esto, la lectura aporta erudición técnica musical en un grado no alcanzado ni ofrecido hasta entonces, acompañada sin embargo de una impresión de sequedad. La aridez, ese síntoma que denota la profunda inquietud en la que entra el Siglo de las Luces. Al focalizar casi únicamente en lo que puede ser convertido en método, o en aspecto técnico, sin poner al lado, o antes, o después, todo lo que conecta ese método con el núcleo humanístico del músico, la *Aufklärung* elimina, en su ansia por el desarrollo técnico, todo lo que Cicerón y Quintiliano consideraron imprescindible y esencial en el trazado de un orador completo. Quantz es, de todos los tratadistas que hemos abordado, el que más se acerca a equilibrar ambos campos, el técnico y el humanístico, aunque en ningún caso esto lo realice de una manera sistemática. El orador perfecto asoma tangencialmente en alguna línea de su tratado en mayor medida que en los del resto, pero en ningún caso se traza el dibujo completo de dicha figura, que parece ya relegada al olvido.

Quantz, Prefacio.- Puesto que estoy esforzándome en instruir a un músico inteligente y capaz, y no únicamente a un flautista mecánico, debo intentar no sólo adiestrar sus labios, su lengua y sus dedos, sino también fomar en él el buen gusto y afinar su juicio.⁹⁷

Es por ello por lo que va a servirnos de guía en esta segunda parte. Serán sus reflexiones las que marquen el recorrido, las que revelen en qué grado se dan, y de qué tipo son, las conexiones del siglo XVIII con la Antigüedad romana. Él principalmente conducirá el diálogo, abriéndolo en la mayor parte de los temas que se aborden. Pero antes de entrar en este diálogo imaginario, efectuemos una breve vista aérea de la Europa que recibieron y en la que vivieron.

en los asuntos de su profesión. Este es un factor diferencial respecto a Francia o Inglaterra, donde muchos de los que escribían sobre música no solían ser músicos prácticos, sino, como mucho, aficionados. Por consiguiente, en los razonamientos de los autores alemanes, no siempre es fácil distinguir la motivación filosófica de las razones circunstanciales propias del músico práctico profesional. [...] Especialmente en Alemania, no era raro que una discusión sobre la legitimidad de la música como arte, o de su papel en la expresión de los afectos, se convirtiera, en el espacio de una o dos generaciones, en una polémica sobre la duración de una apoyatura, o sobre el número de llaves que debe tener una flauta. Una prueba de este fenómeno es el propio *Versuch* de Quantz, donde los aspectos polémicos pertenecen a este segundo ámbito más que al primero: aun así, no es raro encontrar justificaciones ideológicas o incluso éticas para aspectos de orden prácticos y viceversa.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p. 587.

⁹⁷ Quantz, J.J., *On playing the Flute. The classic of Baroque music instruction*. Berlín 1752. E. R. Reilly (trad. y ed.). Northeastern University Press, 2001.

Capítulo I. Europa

Como reflexiona René Huyghe, Wölfflin ya había acusado la aparición de dos formas de arte inevitablemente antagonistas al correr de los siglos en Europa: lo clásico y lo barroco.⁹⁸ Si entendemos el mundo como un generador de fuerzas, podemos establecer que un período clásico es tal porque toma esas fuerzas que hay en el mundo y las pone en confrontación equilibrada a través de la forma. La obra artística resultante de ese esfuerzo equilibrador revela este diálogo entre potencia inmensa natural y armonía perfecta formal. El clasicismo, por ello, tiende a ser siempre arquitectónico, en cualquiera de las artes. El mundo habitualmente dislocado, contingente, imprevisible, inexplicable y desbordante es entonces un todo consonante, en el que las categorías son universales y permanentes, y lo contingente desaparece al verse fijado por la forma.

Estos períodos clásicos son siempre tan breves que Eugenio d'Ors⁹⁹ pone de manifiesto la realidad de nuestra historia: el barroco eterno, que emerge concretado en el de los siglos XVI, XVII, XVIII, o en el romanticismo de los tiempos modernos. Todos estos barrocos están conectados entre sí a través de raíces que se extienden por el subsuelo de la Historia. Lo que emerge a la superficie son manifestaciones idénticas de un mismo espíritu, que adquiere formas diversas que responden a las mutaciones de la Historia y de los lenguajes. La esencia bajo las múltiples formas es tan similar, que casi pareciera única. Esa esencia es aquella en la que el arte proclama entonces su habitual tendencia a regresar a la naturaleza en toda la plenitud de su dinamismo, de su complejidad cambiante. Barroco eterno que tiende a romper el orden de la vida en su conjunto, así como el centro racional en el que el clásico la asentaba. Nos hallamos, pues, en una dialéctica del orden frente al caos. Cuanto más se adhiere el clásico a las representaciones racionales, eternas, ordenando el impulso de las pasiones, tanto más el barroco recurre a ellas, a su exaltación, a su dislocamiento, para sentir la vida en toda su intensidad.

El siglo XVIII vive agudamente esta confrontación contradictoria entre profundidad ardiente volcánica, contenida y en parte rechazada, y superficie racionalizada en calma.

Charles Burney: [Sobre música instrumental del compositor Crispi, en Siena] Me gustaron mucho más [estas obras] que sus sinfonías, demasiado impetuosas y estruendosas para ser interpretadas en un salón, por amplio que fuere.¹⁰⁰

Incluso en la Francia enciclopédica e ilustrada encontramos esta dicotomía reflejada en tesis opuestas al respecto de la música. Por un lado, entienden este arte como un lujo, un adorno social e incluso cultural, y por tanto prescindible. Esta es la tesis sostenida por la

⁹⁸ René Huyghe, *El arte y el hombre*, Planeta 1965, Vol. III, p. 148.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Charles Burney, *Viaje musical*, p. 343.

mayoría de los ilustrados.¹⁰¹ Por otro, encontramos el minoritario polo opuesto, ese que entiende la música como el único arte capaz de misterio, de un inusitado poder psíquico. Voz solitaria en un siglo, el XVIII, que creyó deshacerse del misterio del mundo. Escuchemos una voz procedente de esa minoría, muestra y reflejo de esa contradicción oculta pero presente. En consonancia con el asombro griego ante dicho misterio, Diderot pregunta:

¿Cómo puede ocurrir que, de las tres artes imitadoras de la naturaleza, la de expresión más arbitraria y menos definida sea, sin embargo, la que hable con más intensidad a nuestra alma? ¿Tal vez la música, al mostrar de modo menos directo los objetos, deje mayor espacio a nuestra imaginación, o bien, siéndonos necesario para conmovernos algo así como una sacudida, sea más apta que la pintura y que la poesía con el fin de provocar en nosotros el efecto de tal alteración?¹⁰²

Diderot y Rousseau sostienen la idea de que la música es lo más primitivo, dionisiaco y original del hombre. Diderot afirma que ‘la poesía exige algo enorme, bárbaro y salvaje’,¹⁰³ o ‘en general, cuanto más refinado y educado sea un pueblo, menos poéticas serán sus costumbres; todo se va debilitando al endulzarse.’¹⁰⁴

En Alemania, observamos una dicotomía similar. Nietzsche reflexionó sobre el hecho de que la Historia revelaba con evidencia que la cultura germánica es, de vocación profunda, barroca, o por emplear su término, dionisiaca.¹⁰⁵ Dioniso, el dios del vino y de la inspiración, o en la versión de la decadencia, el dios festivo de la desinhibición; pero, sobre todo, antes de su pérdida de sentido, Dioniso era el dios ‘que despreocupa’, ‘el que libra de ataduras’, ‘el que libera de la opresión del mundo’, ‘el que consuela y hace menores los pesares’, el que alienta el crecimiento, el que desordenando, ordena. ‘Todo lo desborda de vida porque hay un dolor al que se opone, un dolor que le condena y conduce a ser un conjuro de todo límite, de toda regla.’¹⁰⁶

Los tratados musicales del siglo XVIII escritos en esa cultura germana arraigan por tanto en una tierra fértil al respecto del pensamiento racional que ordena el mundo, tierra que al mismo tiempo es un generador de fuerzas, aunque aparezca durante una parte del siglo XVIII como afrancesada, exacta, con jardines, fuentes y salones de espíritu dócil, versallesco. La unidad de la cultura entre superficie y fondo se revela como algo aparente. La expresión natural del alma germana, con mayor anhelo de expandirse que de concretarse, se vio silenciada en este siglo XVIII, emergiendo puntual y casi diríamos escondidamente en alguna de sus obras musicales y literarias: las *Fantasías* de C.P.E. Bach para teclado, o el *Werther* de Goethe. La música es, al respecto de lo dionisiaco en el sentido más profundo del término, su modo ideal de expresión, el vehículo más adecuado para lo sublime: cuando el siglo XIX ofrezca un tiempo y un espacio libres de límites de pensamiento formales, entonces sí,

¹⁰¹ Véase E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza 1990.

¹⁰² E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza 1990, p. 213.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Véase: Bryan Magee, *Aspectos sobre Wagner*. Acantilado 2013.

¹⁰⁶ Véase la entrada correspondiente en: Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Acantilado 2012.

Alemania se abandonará a su vehemencia, al dinamismo expansivo. El Estilo Sentimental del Norte de Alemania, *Empfindsamer Stil*, crea sonidos para este espíritu desde antes de la mitad del siglo XVIII y a lo largo del mismo. El brote posterior del *Sturm und Drang* confirma la onda expansiva del despertar de lo irracional, creando entre ambas corrientes una producción minoritaria pero no por ello menos significativa.

Entregada la cultura germánica a lo largo del siglo XVIII a la imitación francesa, es esta una imitación adquirida, una moda aceptada que no parece brotar genuinamente de su fondo esencialmente medieval. Francia había sido el foco antibarroco por excelencia. Allí la sensibilidad, todo lo profunda que es posible, no se expresa más que dentro de la medida y la sublimación de cualquier emoción en elegante belleza, simétrica y depurada. Poussin se traslada a Roma, en donde pinta paisajes arcádicos de luz serena y composición clásica.



Nicolas Poussin, *Paisaje con ruinas*, 1624

Los *Airs de cour* de Pierre Guédron, escritos al comenzar el siglo XVII, con su estructura simétrica transparente, así como los de Michel Lambert en el apogeo del siglo, se alzan a la búsqueda primordial de lo bello por encima de lo expresivo; las danzas refinadas simétricas y breves, ordenadas y contenidas en un marco comprensible y abarcable dentro de la *suite*, permean fuera de ella las intervenciones vocales de la música escénica de Lully, similares en sus principios a la arquitectura de Versalles de palacios, jardines y fuentes. Todo ello encarna el orden impuesto por la razón a la naturaleza: agua, luz, espacio, pasiones.



Jardines del palacio de Versailles por Le Nôtre para Louis XIV, dibujado por Delagrive en 1746.

La ornamentación será en Francia el parámetro del exceso, la única concesión al barroco como tal. Concesión epidérmica, pues bajo esa capa las emociones francesas pertenecen al mundo del *ethos*, no del *pathos*. Ni siquiera cuando Francia rompa su defensa ante la influencia italiana cambiará la esencia de su sentir. Incorporará las formas, los recursos del lenguaje, sólo hasta un punto, sin renunciar a sí misma. Michel Corrette cuenta que fue en casa del abate Matthieu donde se escuchó a Corelli por primera vez en Francia:

Fue en ese concierto donde aparecieron, por primera vez, los tríos de Corelli. Esta música de un nuevo género alentó a todos los autores a trabajar en un estilo más brillante. Todos los conciertos tomaron otra forma. Las escenas y las sinfonías de óperas cedieron su lugar a las sonatas.¹⁰⁷

Los Tríos de Corelli aparecieron en Roma en 1683. Podemos suponer que llegaron pronto a París y que se escucharon en casa del abate Matthieu. Esta tardía y evitada apertura hacia Italia no transformó la cultura. La razón cartesiana dominará a la Francia de los siglos XVII y XVIII, y por extensión a Europa, aunque en Alemania sólo lo hará temporalmente.

La Francia imitada desde la corte de Potsdam hasta Munich es la de Luis XIV: Versailles, el aparato y el lujo, los grandes efectos de urbanismo y de fachadas que expresan con elocuencia el poder absoluto. Federico II el Grande, rey de Prusia y patrón de Quantz y C.P.E. Bach, reside en su Palacio de verano versallesco *Sanssouci*, 'sin preocupación'. No sólo en Alemania sino en toda Europa, desde Lisboa hasta Polonia y Rusia, reproducen las fiestas de la corte, en las que se funden y confunden las artes. Engastados entre estos deleites aparecen el *ballet* y la ópera: nos hallamos ante unas manifestaciones artísticas con un discurso retórico más espectacular que profundo. Luis XIV, tras la apariencia de la pompa, quería las virtudes sólidas de la estabilidad, de la inmutabilidad, es decir, el reinado de las

¹⁰⁷ Citado en Philippe Beaussant, *François Couperin*, Alianza 1996, p. 54.

formas: jurídicas, administrativas, académicas, protocolarias.¹⁰⁸ El Estado queda así establecido, permanente.

Hasta el siglo XVIII las civilizaciones europeas habían creído ser las únicas válidas y habían rechazado como ‘bárbaro’ lo que no respondía a su ideal ni a sus costumbres. Pero el siglo XVIII francés va a presumir de una inclinación hacia las sociedades diferentes y va a proclamar un interés recién descubierto por el exotismo. Las sociedades no europeas dan lugar a tramas artísticas: *Las indias galantes* de Rameau, o la *Turquerie* de *El burgués gentilhomme* de Lully-Molière, recrean esos mundos vistos desde Occidente. Son estas unas manifestaciones de exotismo más o menos epidérmicas, sin pretensiones científicas. Puede parecer justamente eso y nada más: la Francia aristocrática se entretiene, se distrae, con una seducida curiosidad por lo diverso, lo cual tergiversa a su gusto para saciar la sed de lo distinto. Sin embargo, bajo la ociosidad y la diversión late un ansia más profunda. Se empieza a insinuar el escepticismo. Se abre camino la tesis de la relatividad de las culturas, de sus gustos, de sus verdades, que varían con los climas y las condiciones. Las nuevas curiosidades destilan en algunos casos una profunda crisis de identidad de nuestra propia civilización, incluso una ironía amarga y desilusionada con respecto a las costumbres tradicionales de esta Europa que se cree, en su inconsciencia, llegando a la cima de su plenitud. Como indica René Huyghe,¹⁰⁹ en 1721 escribe Montesquieu las *Cartas persas*, en donde presenta a los europeos como profundamente equivocados. En 1726 Jonathan Swift publica como obra anónima *Los viajes de Gulliver*, en donde el escritor satiriza nuestros hábitos, en particular el engreimiento ciego del europeo intelectual que es visto a través de un espejo esperpéntico. En ambas obras, sea el protagonista un supuesto europeo como Gulliver descubriendo regiones extrañas, o sea un extranjero que contempla Europa desde fuera, lo que se evidencia es nuestra propia civilización y su esclerosis, que puede parecer a un visitante tan ridícula y disparatada como algunas de las civilizaciones exóticas o ‘bárbaras’ les parecían a los ilustrados de la Francia del XVIII.

El siglo de la *Enciclopedia* no está tan seguro de sí como parece. El orden clásico impuesto a los dinamismos del mundo se revela en este siglo como mera apariencia. Bajo la superficie asoma una Europa impetuosa que vuelve, a través de estas grietas, a tomar consistencia. Este siglo no sólo entrevió la posibilidad de otras civilizaciones de una forma más consciente que nunca, sino que una minoría perteneciente a la centuria llegó a poner en duda la perfección imaginada y aceptada de la civilización occidental misma. Algunas voces del siglo XVIII inician un retorno al punto cero: a lo elaborado y a lo aristocrático, sospechoso de decadencia y artificio, comenzaron por preferir lo popular, considerado más cerca de lo esencial. Rousseau busca en el *buen salvaje* al hombre en la verdad de la Naturaleza.

¹⁰⁸ “The foundation of the *Académie Royale des Sciences* in Paris and the Royal Society in England coincided with a new attitude towards learning, and the rejection of the unquestionable superiority of classical wisdom. [...] French replaced Latin as the European international language of nobility and diplomacy. As a child, Frederick the Great was forced to learn Latin secretly as he was forbidden to study it by his father who, although German, spoke French with his wife.” Tarling, *The weapons*, p. 41.

¹⁰⁹ Ibidem.

Es en esta Europa y en este momento de la Historia en los que brotan los tratados que vamos a recorrer. Tierra europea de confrontación entre el norte germano y la tradición mediterránea, dividida entre mundos de fe y mundos de razón, testigo y parte de la incipiente sociedad tecnológica y positivista que se concretará en el siglo XIX. En sintonía con los siglos romanos en los que Cicerón y Quintiliano vivieron, hay de fondo una sensación profunda de caída de un mundo: el mediterráneo, civilización agrietada en medio de un aparato fastuoso de apariencia y poder. El arte se entrega al puro deleite, lo placentero sin más, inaugurando así el término ‘estética’ en la mitad del siglo.¹¹⁰

No podemos saber si los autores de los tratados que vamos a recorrer bebieron directa y verdaderamente de los tratados de Cicerón y Quintiliano.¹¹¹ Imposible fundamentar primero si los leyeron; caso de que lo hicieran, si los leyeron exhaustiva o despreocupadamente; si los leyeron en su adolescencia como estudiantes¹¹² o los buscaron en su madurez; o si más bien absorbieron más o menos conscientemente algunos de los principios de la oratoria clásica por formar los mismos ya parte del entramado de la cultura.¹¹³

L. Mozart IX, 7.- [nota a pie de página del autor] Esta es la *figura retardationis*. El primer ejemplo es también una repetición que se encuentra entre las figuras retóricas y se denomina con el acertado nombre de anáfora.

Oficialmente, Cicerón,¹¹⁴ y presumiblemente Quintiliano, seguían formando parte de la educación básica que recibía todo estudiante en la escuela dentro de la asignatura de Retórica, presente particularmente en la enseñanza germana durante todo el siglo XVIII.¹¹⁵ Sin

¹¹⁰ “El término aparece por vez primera con Baumgarten (1714-1762) en su libro *Aesthetica* (1750-1758). Este autor define la estética como la ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior [...] esta perfección del conocimiento sensible es lo bello.” López Cano, *Música y retórica*, p. 37.

¹¹¹ “Cicero’s discussion in *Topica* became canonical for later authors, and his list of sixteen topics persisted in rhetorical textbooks into the eighteenth century.” Danuta Mirka, *The Oxford Handbook of Topic theory*, Oxford University Press, 2014.

¹¹² “Además de la enseñanza de la música, la de la retórica era una de las principales obligaciones de un cantor en las Lateinschulen (escuelas de latín). [...] Además, Lutero veía en la unión de la retórica con la música el medio ideal para la predicación de la Palabra (BARTEL, 2003: 15). De hecho, la mayoría de las fuentes teóricas germanas que tratan de retórica musical proceden de autores relacionados con el oficio de cantor, como Burmeister, Bernhard, Printz, Ahle, Janovka, Vogt, Walther, Mattheson, Spiess y Forkel.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p. 588.

¹¹³ “In Leipzig in Bach’s day as in many other European cities of the time, rhetoric played a crucial role in three principal domains: the law courts, the church, and the theater. It formed an important part of specialized instruction in Latin and legal studies; the principles of Classical rhetoric were familiar to a broad cross-section of the population through sermons preached in church services, and through theatrical declamation.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician: moving an audience in the age of eloquence*. Oxford University Press 2016, p. 24.

¹¹⁴ “Bach’s school *curriculum* in Lüneberg for 1695, when he was fourteen years old and in the Prima class, included: the study of Cicero’s letters, New Testament Greek, Terence comedies, Roman history, Hutterite theology, a German book on rhetoric published in Göttingen in 1680, as well as the basics of Aristotelian rhetoric.” Tarling, *The weapons*, p. 23.

¹¹⁵ “During the Middle Ages rhetoric, the formal study of which originated in ancient Greece, was part of the *trivium* (along with grammar and logic) and was still a required subject in the secondary schools of Germany in the eighteenth century. The rhetorical figures of speech appear in German theoretical writings on music quite frequently and many of them are defined by Walther in his *Musikalisches Lexicon* (1732), thus demonstrating that their applicability to music was an accepted fact.” Lenneberg, Hans (Apr. 1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 2, (No. 1), pp. 47-84.

embargo, se asume que la enseñanza retórica era en última instancia más bien práctica, transmitida por un maestro más que cimentada en los tratados.¹¹⁶

¿Qué podemos, pues, afirmar con seguridad? Veamos qué dicen los tratadistas músicos de este siglo XVIII al respecto de la música, de los intérpretes, del maestro y del alumno, del público y del contexto escénico. A partir de las evidencias que los textos nos transmitan, observaremos qué conexiones emergen de manera incuestionable y evidente con el orador perfecto romano. Veamos cómo dibujan al músico en el siglo XVIII y cuánto conserva del referente clásico.

¹¹⁶ Kubik & Leger (2009). Rhetoric, gesture and Scenic imagination in Bach's music. *Understanding Bach*, 4, 55-76. Bach Network UK, p. 18.

Capítulo II. Música y Oratoria

Ut moveat, delectat, doceat?

Música y palabra aparecen vinculadas por primera vez de manera significativa desde el siglo XVI, momento en el que el músico y el orador se reconocen como un perfil similar, tanto en el campo teórico como en la praxis compositiva e interpretativa.¹¹⁷ Este reconocimiento se conserva durante los siglos XVII y XVIII. En un principio, el músico admira y anhela la capacidad del orador para mover las pasiones del auditorio, y toma de él todo lo que le es posible para incorporarlo a la música. Una vez consumado un cierto desarrollo de recursos retóricos en la música, la jerarquía se invierte. De la admiración pasamos a la superación, pues no conciben que estén los dos, músico y orador, al mismo nivel en su capacidad retórica. El músico supera al orador por el elemento con el que se expresa, el sonido, que alcanza a donde no llega la palabra. Veamos cómo lo expresa el músico y teórico renacentista italiano Nicola Vicentino, adalid de las exploraciones retóricas en la Italia del siglo XVI:¹¹⁸

Y, con frecuencia, se emplea una cierta manera de proceder en la composición que no puede ser escrita, tal como: cantar *piano* y *forte*, rápido y lento, moviendo el compás de acuerdo con las palabras para mostrar el efecto de las pasiones en el texto y en la armonía. Encontraremos que tal procedimiento agrada más a los oyentes que cuando el compás se mantiene siempre sin variación.

La práctica del orador enseña esto, pues se observa cómo procede en la oratoria: ahora declama sonoramente, ahora suavemente, ahora rápido, ahora lento; y esta manera de cambiar el *tempo* tiene un efecto sobre la mente.

Lo mismo debería ocurrir en la música: pues si el orador conmueve a sus oyentes con los procedimientos antes indicados, cuánto más no conseguirá la música un efecto mucho mayor al incorporar, a una interpretación de este tipo, el acompañamiento de la armonía, todo ello bien unido.¹¹⁹

¹¹⁷ “La influencia de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla resultó en su día fundamental para que la Edad Media tuviera noticias acerca de los principios de la teoría platónica de la asimilación de la música a la palabra y de ambas dimensiones a la comprensión del *logos* universal, pero es solamente a partir del siglo XVI cuando los tratadistas de música, informados de la teoría platónica a través del recurso convencional a la autoridad de Boecio, comienzan a describir sistemáticamente esta asimilación en sus tratados. La exploración de la dimensión retórica y afectiva del discurso musical iba a convertirse en uno de los principales motivos de interés para los tratadistas italianos y [...] también para los germánicos.” Díaz Marroquín. *La retórica de los afectos*, p. 114-115.

¹¹⁸ “En 1555 Nicola Vicentino había publicado *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*, donde, secundando las prácticas ya consolidadas entre los compositores contemporáneos de madrigales (Rore y sus continuadores), el tratadista se mostraba a favor de sus audacias defendiendo el uso del cromatismo como valor retórico afectivo.” Díaz Marroquín. *La retórica de los afectos*, p. 116.

¹¹⁹ Nicola Vicentino, *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555, citado en Tarling, *The weapons*. Pág. 79. Traducción de la autora.

La música supera a la oratoria verbal en tanto en cuanto la música eleva el texto a cotas expresivas que son imposibles de alcanzar por la palabra oral o escrita. La palabra porta en sí misma un límite que es racional, pues apela al intelecto en una proporción significativa. El sonido, por el contrario, lo sobrevuela y alcanza plenamente todo lo que hay más allá del mismo, de manera inmediata. Son los sonidos, con este misterioso poder, los que tienen un efecto poderosamente retórico en el oyente. Mattheson sostiene estas líneas de pensamiento: tanto el vínculo de la música con oratoria verbal, como la superación de la segunda por la primera.

M. II, IV, 15.- Los temas musicales o motivos son el equivalente musical del texto del orador o tesis; se debe disponer de un compendio de fórmulas concretas que puedan ser utilizadas en la oratoria en general.¹²⁰

M. II, IV, 46.- El famoso Neidhardt¹²¹ afirma en su *Temperatur*: ‘el propósito de la música es provocar todos los afectos con nada más que los sonidos y su ritmo, y, por tanto, superar así al mejor orador.’

Recordemos que, para Cicerón, la jerarquía es exactamente inversa: el orador es el más alto de todos los perfiles retóricos, precisamente porque nombra el mundo con la palabra. El orador piensa el mundo y articula un discurso que entrega, mientras que el actor reproduce.

Cic., *De orat.*, II, 8, 34.- [...] ¿no es más agradable el orador cuando sostiene la verdad que el actor cuando la imita?

Ese orador que en la Roma clásica tenía un triple cometido:¹²² *ut doceat, moveat, delectat*, sufre en estos tratados del siglo XVIII una mutación. De la tríada *enseñar, conmover, deleitar*, el siglo XVIII menciona al respecto de la música primeramente *conmover*, en segundo lugar, *deleitar*.¹²³ Abramos el diálogo con una idea procedente de Francia, cuyo eco resonó en toda la Europa ilustrada. Rousseau, uno de los pensadores que más se pronunciaron sobre asuntos musicales, nos indica:¹²⁴

La música, que en su origen no estaba quizás destinada más que a representar ruidos, ha llegado a convertirse, poco a poco, en una especie de discurso o incluso de lengua, con la que se expresan los diferentes sentimientos del alma.¹²⁵

Quantz XI, 1.- La ejecución musical se puede comparar con el discurso de un orador. El orador y el músico tienen, fundamentalmente, el mismo objetivo en lo que respecta tanto a la

¹²⁰ J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*. 1739. Selección de textos traducidos al inglés por Lenneberg, Hans (1958). *Journal of Music Theory*, Vol. 2, (No. 2). Duke University Press.

¹²¹ J. G. Neidhardt, *Die beste und leichteste Temperatur*. 1706. Citado en Hans Lenneberg, *Journal of Music Theory*, Vol. 1.

¹²² Q. III, V, 2.

¹²³ No es una actitud exclusiva del siglo XVIII. El siglo precedente también la manifiesta. “Giulio Caccini en su *Dedicatoria e prefazione a Le nuovo musiche* (1602), afirma que el objetivo del músico consiste en *agradar [delectare] y mover [movere] los afectos del alma, cómo encontrar el modo más afectuoso*. Por su parte, Johann Albert Ban (1637) afirma que *el fin de la música es educar, deleitar y conmover [docere, delectare e movere]*. *Ello es común tanto al músico como al orador, si bien usen medios diversos*.” López Cano, *Música y retórica*. Pág. 44.

¹²⁴ Su *Diccionario de Música*, publicado en 1767, tuvo una gran influencia en la centuria.

¹²⁵ J.J. Rousseau, Cap. XII, “Origen de la música”, del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Universidad Nacional de Córdoba, 2008, p. 81.

preparación como a la interpretación final de sus obras, a saber: ser dueños del corazón de sus oyentes, intensificando o calmando sus pasiones, transportándolos ahora a esta, ahora a aquélla. Por tanto, es beneficioso para ambos tener algún conocimiento del arte del otro.

El fin último de la música es provocar emociones en el oyente. Esta es la tesis defendida por los enciclopedistas franceses, esta es la tesis que Quantz recoge. Para los pensadores franceses, la música vocal es la única con capacidad retórica para provocar pasiones, pues aúna palabra y sonido. Es el arte superior, lo cual sitúa irremediabilmente a la música instrumental en un nivel inferior, pues su grado de abstracción se considera una imperfección en sí misma, una limitación a la hora de encarnar un discurso sonoro. Quantz reconoce el poder de la música vocal para alcanzar este objetivo para, acto seguido, virar con respecto a la influencia francesa (presente de manera absoluta en la corte de Federico el Grande de Prusia) y constatar solapadamente todo el potencial de la música instrumental, pese a los intentos frustrados. En el territorio germano, la música instrumental comienza a verse de otra manera:¹²⁶

Quantz XVIII, 11.- Sólo la voz propiamente dicha, así como la presencia del texto otorgan a los cantantes supremacía sobre los instrumentistas.

Quantz XVIII, 57.- Los cantantes no quieren admitir que los instrumentistas pueden conmovir con melodías *cantabile* a los oyentes tanto como ellos, y se adjudican a sí mismos, sin ninguna excepción, una superioridad sobre los instrumentistas. Sin embargo, éstos no se quieren someter a los primeros, y por tanto intentan probar que es posible ser expresivo con un estilo diferente. Como consecuencia, casi han conseguido precisamente lo contrario, en detrimento del verdadero buen gusto.

A nivel general en Europa, con la excepción de la tierra germana como veremos, la música instrumental queda por tanto en un nivel tan inferior al respecto de la capacidad retórica,¹²⁷ que es despreciada de manera habitual en el siglo. La melodía vinculada a un texto es lo que importa, el único parámetro que encarna lo emocional de manera orgánica, capaz de verdadera mimesis: el sonido y la palabra como espejos del alma.¹²⁸ Como indica E. Fubini,¹²⁹ los ilustrados franceses fundamentan la reflexión con el argumento que apela a lo que es ‘natural’ al ser humano: el sonido unido a la palabra es lo primigenio. Según Rousseau, en un principio las lenguas eran melódicas, tenían una definición melódica por

¹²⁶ “El impetuoso desarrollo de la música instrumental en Alemania abría un campo de acción novedoso, cuya exploración estimulaba además la aparición de nuevos cauces estéticos, como el de la invención, que se agregaba a los enfoques tradicionales de la imitación y de la *Affektenlehre*. El propio protagonismo que asume el concepto de “buena ejecución” es una consecuencia destacada del auge de la música instrumental, y responde a la necesidad de definir y racionalizar las exigencias impuestas por los cambios estilísticos y la ampliación del espectro comunicativo de la música.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p.592.

¹²⁷ Este punto de vista sobre la música instrumental como música incompleta, esencialmente imperfecta al compararla con la música con texto, procede del comienzo de la música retórica. Lo fundamentan en sus inicios con el siguiente razonamiento: “Calvisius (1592), por su parte, enfatiza la relación entre figuras poéticas y figuras musicales y afirma que la música vocal es superior a la música instrumental porque, con dos clases de figuras retóricas actuando simultáneamente, *ofrece doble placer*.” López Cano, *Música y retórica*, p.45.

¹²⁸ “In *Dialogo sopra la tragedia antica e moderna* (1714), Martello took as his starting point the classic *topos* of words as mirror of the soul and attempted to disprove the apparently ingenuous idea that the verbal expression corresponds perfectly to what one is feeling.” Caravaglia, Andrea (2012). La brevità non può mover l’afetto. The time scale of the Baroque aria. *Recercare XXIV/ 1-2*, p.40.

¹²⁹ *Íbidem*.

naturaleza, pero debido a una evolución desafortunada las lenguas perdieron este rasgo.¹³⁰ Es la música con texto, la melodía vocal, la que restituye a la humanidad este estado original, esta unidad primera. Por tanto, el parámetro musical de la armonía es contemplado como mero soporte de la melodía. La riqueza del discurso musical al nivel de la sintaxis de los acordes en ningún caso debe presentar una elaboración que la haga adquirir más relieve del debido, pues entraría en el terreno de lo ‘antinatural’. Para Rousseau, y en general para todos los franceses con la excepción de Rameau, armonía y melodía aparecen siempre confrontadas. Si la música asume una búsqueda de su perfección, entonces deberá incidir en el aspecto melódico por encima de cualquier otro parámetro. El contrapunto es unánimemente denostado como técnica compositiva irracional, artificial, gratuitamente compleja y sin duda incapaz del único objetivo que la música puede y debe plantearse: pulsar los afectos.

En su obra el signor Pisari ha introducido con fortuna todos los recursos posibles del contrapunto [...]. Un siglo o dos atrás esta composición habría merecido una estatua para su autor, pero hoy sería bastante difícil encontrar a dieciséis personas dispuestas a escucharla pacientemente, y no menos difícil sería hallar a ese mismo número de cantantes capaces de interpretarla al uso.¹³¹

El rechazo del contrapunto se fundamenta en un concepto nuevo que late en la centuria: la idea de progreso. Cuando emerge este concepto a finales del siglo XVII, refleja que Occidente comienza el proceso de desarraigo de su pasado tanto clásico como cristiano. La Edad Media se articuló en torno a la idea de providencia; el Renacimiento, en torno a la recuperación o el regreso a la Antigüedad clásica; el concepto de progreso es propio de la Ilustración.¹³² Esta visión asoma ofreciendo un nuevo ángulo desde el que contemplarnos, una nueva óptica a través de la cual narrar la Historia, mirar el presente, anticipar el futuro: el contrapunto es el pasado, imperfecto en tanto que tal, y la melodía galante es el presente,¹³³ signo de evolución y perfección progresiva de la música, de ascensión en el cumplimiento del objetivo de encarnar las emociones. Para el ilustrado la humanidad va a más y mejor, en progreso ascendente; la música y sus lenguajes, también; y Francia es la máxima expresión de la civilización hasta la fecha. El latín dejó de ser la lengua de la cultura y el conocimiento para dejar paso al francés, síntoma de una despedida paulatina del mundo clásico que se consumó a principios del siglo XIX.

Este es el prisma, procedente de Francia, que encontramos con más frecuencia en el siglo. Sin embargo, asoma un matiz: en Alemania la música instrumental tiene otra

¹³⁰ J.J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Universidad Nacional de Córdoba, 2008.

¹³¹ Charles Burney, *Viaje musical*, p.453.

¹³² Propuesta por Giambattista Vico, *La nueva ciencia*, 1725. Artículo de Masís Iverson. La idea del progreso en Giambattista Vico. *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XLVIII (123-124), pp. 37-43

¹³³ “En 1721, Mattheson enumera, entre los compositores ‘más galantes de Europa’, a Capelli, Bononcini, Gasparini, Marcello, Vivaldi, Caldara, Scarlatti, Lotti, Keiser, Haendel, y Telemann: todos ellos aparecen mencionados también en Quantz, algunos de ellos en un lugar destacado y referencial. Incluso cuando la palabra *galante* empezó a asumir las connotaciones negativas de superficialidad o poca rigurosidad en la composición, Mattheson volvía en reafirmar su validez: en 1739, en *Der vollkommene Capellmeister*, insistiría en que el maestro de capilla o director debe ser, en primer lugar, un ‘hombre galante’.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p.623.

consideración. Se le otorga una dignidad insólita dentro de la Europa de entonces. Allí se le reconoce y se le permite a la música instrumental la capacidad potencial de provocar emociones y transmitirlos al mismo nivel que la música vocal, sin depender de un texto. El discurso sonoro sin texto ha de regirse por los mismos parámetros que la música vocal: fundamento retórico y ausencia de contrapunto. Mattheson se pronuncia sobre ello:¹³⁴ reflexiona sobre la retórica de los afectos, así como sobre la retórica de las imágenes, o escribir para que sintamos, escribir para que veamos.¹³⁵ Sus reflexiones son contradictorias a lo largo de su producción. En ellas se refleja la polémica vivida en la escuela germana, la cual también emerge con cierta ambivalencia en Quantz. Veamos algunas de las citas que sostienen que la música instrumental puede asumir ambas aspiraciones sin ninguna limitación.

M. II, IV, 72.- Si alguno considera que estas cosas no pueden representarse en la música, dejémosle convencerse de que está equivocado. El famoso J.J. Froberger, organista en la corte del Emperador Fernando III, sabía cómo representar historias completas, incluyendo retratos de las personas presentes y participantes, así como las características de sus temperamentos. Conservo una *allemande*, así como el resto de la *suite*, en la que el peligroso cruce del Rin por el conde de Thurn se hace visible al ojo y audible al oído por veintiséis notas descendentes. Froberger había estado presente durante la aventura.

M. I, III, 130.- La música instrumental tiene una técnica compositiva concreta llamada aria con o sin disminuciones, *partite* en Italia, *doubles* en Francia. Esta aria instrumental puede servir para el teclado, así como para el resto de instrumentos. Generalmente es breve y bipartita, con una sencilla melodía *cantabile* enunciada frecuentemente con simplicidad para que pueda elaborarse de incontables maneras, exhibiendo virtuosismo a la vez que se mantiene la estructura armónica. [...] Esta básica y sencilla melodía puede utilizarse para muy diferentes emociones.

M. I, III, 139.- En el *concerto* grosso, pieza instrumental para cuerdas únicamente, se requieren el mayor número de voces. [...] Los afectos del gran *concerto* son diversos y se van alternando, como es el caso en la *sonata*. [...] Se puede uno imaginar que competiciones, como en todos los conciertos (de los que derivan su nombre), no faltan. Por tanto, celos, venganza, envidia, odio, y otras pasiones se ven representadas en el *concerto*.

Para mover los afectos, para encarnar las pasiones, es fundamental desentrañar la psique humana. La fascinación por este ámbito del conocimiento no es exclusiva del siglo XVII,¹³⁶

¹³⁴ “También en un autor tan influyente como Mattheson, es posible observar los reflejos contradictorios que el cambio de paradigma representado por la música instrumental estaba imponiendo. Algunas de las declaraciones de principio de sus primeros libros se suavizan con el tiempo, y sus primeros argumentos casi filosóficos se convierten en otros más prácticos y concretos en los últimos.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p.594

¹³⁵ “Composers and commentators describe how the best music should try to represent ‘the passions’ by imitating emotional affects in sound in order to move the listener. During the eighteenth century this was regarded as music’s most noble purpose and imitation of subjects such as a birdsong or battles was considered less noble than music which imitated passions alone.” Tarling, *The weapons*. Pág. 12.

¹³⁶ “Como dijo Hipócrates: *todo es natural* y (a la vez) *todo es divino*. Esta es la esencia del paganismo. [...] [Lo divino] también brota de nuestras emociones anímicas más intensas e inexplicables. Por ejemplo, cuando un sentimiento irresistible nos arrebató (Eros); cuando repentinamente nos posee una ira irrefrenable (Marte) [...]; cuando somos víctimas de cualquier sufrimiento o euforia que nos conduce más allá de nuestros límites (Dioniso), o somos presas del más absoluto desenfreno o del terror más cerval (Pan); cuando una fuerza interna nos infunde valor y presencia ante cualquier enfrentamiento, o quedamos sumidos en una honda reflexión (Atenea); o bien una súbita inspiración impulsa nuestro espíritu a un estado clarividente y creativo, gracias a la acción de Apolo y las Musas....En fin, cada vez que los griegos experimentaban cualquiera de estos raptos

pero sus inquietudes al respecto dieron lugar a diversas teorías sobre los afectos y su génesis, así como sobre su expresión material y física. Estas teorías fueron elaboradas tanto por Descartes, que escribe *Les Passions de l'âme* en 1649, como por Spinoza, Leibnitz, etc.¹³⁷ Sus hipótesis no se quedaron encerradas en el ámbito filosófico o científico, sino que llegaron a los músicos y tuvieron una gran repercusión en cómo se configuraba la música retórica.¹³⁸ Detengámonos por un momento en ello para comprender mejor las creencias al respecto de las emociones que heredarán y asumirá el siglo XVIII.

El siglo XVII se interrogó sobre dos cuestiones: cuáles eran las emociones o afectos universales básicos, es decir, a cuántas categorías universales podíamos reducir el amplio mapa del sentir humano;¹³⁹ y cómo se producían en el organismo dichas emociones. Descartes responde a la segunda cuestión exponiendo un proceso especulativo en el que intervienen las partículas más ligeras que fluyen por la sangre, los *espíritus animales*.¹⁴⁰ Estos espíritus reciben un estímulo que procede de la percepción. Ese estímulo impulsa a los espíritus animales por la sangre hasta la zona del cerebro en donde entienden que se asienta el alma, la glándula pineal. Los espíritus animales comunican al alma el estímulo que portan, y el alma, al reaccionar, los impulsa de nuevo por todo el cuerpo, transmitiendo al mismo una emoción que lo altera: dependiendo del afecto, habrá contracción o expansión del flujo sanguíneo, focalización en unos órganos o en otros, enfriamiento o intensificación de la temperatura corporal, etc. La conclusión inmediata es que toda emoción imprime en el cuerpo una consecuencia física, el proceso conecta cada pasión con una acción física.¹⁴¹ Esta conexión va a señalar el camino que terminará configurando todo un vocabulario retórico musical que a su vez condicionará muchas de las decisiones de los compositores. Si en la ira las acciones del cuerpo son un latido acelerado, ascenso de la voz a un registro más agudo, y velocidad en la dicción, la música reproducirá por analogía el afecto en un tempo rápido, valores rítmicos breves, registro agudo, etc. La música retórica encarna por analogía todo lo que los filósofos teorizan al respecto de los afectos, dando lugar a toda una serie de

interiores, creían no encontrarse solos: un dios había acudido a ellos y de alguna forma los poseía.” Jacobo Siruela. *El mundo*. Atalanta 2011, p. 113.

¹³⁷ Véase López Cano, *Música y Retórica*, p. 48.

¹³⁸ “Descartes’s theory spelled the birth of the modern age and served as the groundwork for most later theories of artistic expression.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 52.

¹³⁹ “Aunque el análisis de las manifestaciones emocionales humanas se repite a lo largo de la historia de la filosofía en la Grecia antigua, la teoría de los afectos y la clasificación de éstos tal y como la recoge el pensamiento humanista, bien bajo su denominación clásica o bien bajo la denominación racionalista de pasiones, tiene su origen en el *De anima* y en el libro II de la Retórica de Aristóteles, así como en la tradición médica hipocrática y galénica. El libro II de la Retórica de Aristóteles establece ya una rudimentaria lista de emociones, inaugurando, en casos como el del amor, el temor, la vergüenza, la tradicional oposición entre actitudes afectivas contrarias: ira, desprecio, calma, amor y odio, enemistad, temor y confianza, vergüenza y desvergüenza, favor, compasión, indignación, envidia, y emulación. Del tratado *De anima* parte, por otro lado, la tradición intelectual que asocia las actitudes afectivas con el principio general del movimiento, que es para Aristóteles el eje en torno al que se articula cualquier afirmación acerca del microcosmos humano y de sus aptitudes emocionales y expresivas.” Díaz Marroquín. *La retórica de los afectos*, p. 41.

¹⁴⁰ López Cano, *Música y Retórica*, p. 48.

¹⁴¹ “Descartes: *debemos pensar que lo que en ella es pasión es generalmente en él una acción*. Esta identidad alma-cuerpo expresada en términos de pasión-acción o afecto-efecto, es un principio rector para la descripción musical de los afectos”. López Cano, *Música y retórica*, p. 52.

concreciones musicales que, si bien no configuran un sistema homogéneo (ni todos los filósofos proponen los mismos análisis de los afectos, ni los músicos concretan idénticamente cada uno en todos sus parámetros), sí podemos afirmar que se elaboran a partir de un cimiento compartido.¹⁴²

M. I, III, 55.- Aquellos que conocen las ciencias naturales saben cómo funcionan nuestras emociones físicamente, como si dijéramos. Sería beneficioso para el compositor tener un poco de conocimiento al respecto.

M. I, III, 56.- Desde el momento en que, por ejemplo, la alegría es una expansión de nuestros espíritus vitales, se sigue naturalmente que este afecto es expresado de la mejor manera por intervalos amplios.

M. I, III, 59.- La esperanza es una elevación del espíritu; la desesperación, por el otro lado, es una caída del mismo. Estos son asuntos que pueden ser bien representados por el sonido, especialmente cuando otras variables, como el *tempo*, contribuyen a ello. De esta manera se puede alcanzar una representación concreta de todas las emociones e intentar componer de acuerdo a ella.

Doceat, moveat, delectat, era el cometido del orador perfecto romano, por este orden. El siglo XVIII se centra en *moveat*, entendiendo este conmover en un sentido no demasiado vehemente ni patético, sino galante. *Delectat* es el último término de la tríada romana. Cuando mencionan en el siglo XVIII la necesidad de *deleitar*, esta idea aparece frecuentemente conectada con la función de la música, que en la mayoría de los casos es entendida como lujo prescindible. El deleite del XVIII, especialmente conforme avanzó el siglo, no solía ser un deleite profundo. Más bien se limitaba al placer grácil, incluso cuando creían que se acercaban a lo terrible. La medida de lo terrible era siempre racional.

M. I, III, 79.- La música, aunque tenga como objetivo principal agradar y ser elegante, debe algunas veces ofrecer disonancias y pasajes que suenen ásperos. Incluso, no sólo debe ofrecer estos pasajes desagradables, sino también otros espantosos y horribles. El espíritu ocasionalmente recibe un placer peculiar incluso de estos últimos.

Charles Burney: La música es un lujo inocente, nada indispensable por otro lado, para nuestra existencia, aun cuando conlleve placer y progreso para el sentido del oído.¹⁴³

Las reflexiones al respecto de la música que encontramos en el mundo ilustrado francés, y por extensión, europeo, se refieren a un estilo que es en todo momento galante, mundano, ornamentado. Los filósofos, en general, habían considerado esta música como un *lujo inocente*. Quantz estará de acuerdo con todo ello, con la excepción de relegar la música a una función trivial.

Quantz “Introd.”, 8.- Algunos filósofos modernos confusos no consideran el conocimiento de la música una necesidad, como sí hacían los antiguos.

¹⁴² “Pienso que es posible extraer aquellos principios, ideas y conceptos fundamentales, que, aceptados como verdaderos por la mayoría de los hombres cultos de la época, sirvieron de cimiento para la edificación de cada teoría particular de los afectos.” López Cano, *Música y retórica*, p. 58.

¹⁴³ E. Fubini, p. 225.

Rameau se va a ubicar en un punto de vista opuesto al de la música como deleite efímero y prescindible: la música nos agrada precisamente porque expresa, a través de la armonía, el divino orden universal, la naturaleza en sí misma. Con el devenir de los siglos, esta resonancia de la visión de Pitágoras regresa al escenario musical. Su eco no tiene mayores consecuencias. Defendida únicamente por Rameau, el compositor queda relegado a ser un discreto personaje en el último plano del cuadro.

Ante este panorama, podemos afirmar que, en conjunto, pese a algunas polémicas, pese a algunas voces que disienten dentro del coro de ilustrados, el paisaje del pensamiento musical es bastante homogéneo en la Europa del siglo XVIII. Hay que conmover, pero sin pasar del límite del siglo, pues hay que deleitar placentera y cómodamente, sin riesgos, ni mucho menos perturbaciones.

Quantz “Introd.”, 16.- El objetivo más esencial de la música se entiende que es conmover y deleitar.

En esta Europa galante, al nivel de la reflexión teórica musical, aparentemente la gran ausente es *doceat*. Es plausible conjeturar que Mattheson, a partir de los siguientes textos, le da un sesgo particular a *doceat* al asimilarlo a *moveat*. Regresamos así a la mimesis como búsqueda de sentido, explicación del mundo, indagación de los afectos humanos en el caso musical. Un ‘afecto’ es lo que la música puede ‘enseñar’, transmitir. No un pensamiento, no un concepto, no una abstracción, cuestiones racionales que se consideraba estaban fuera del ámbito musical, imposibles de ser ambicionadas por el mismo debido a lo que entendían era su naturaleza. *Moveat*, por tanto, es asimilable desde esta perspectiva a *doceat*.¹⁴⁴ Para ello, en el caso de Mattheson, no se le exige al músico un conocimiento filosófico, ni una actitud reflexiva al respecto. Las próximas citas son, quizás, las más galantes, por expresarlo en sus términos, de cuantas vamos a referir al respecto de los afectos.

M. I, III, 52.- Lo que son los afectos, cuántos son, cómo se pueden mover, si deberían ser eliminados o aceptados y cultivados, parecen ser cuestiones que pertenecen al campo del filósofo más que al del músico. Este último debe saber, sin embargo, que las emociones son el verdadero material de la virtud, y que la virtud no es otra cosa que una emoción *bien ordenada y sabiamente moderada*.

M. I, III, 53.- Donde no hay pasión o afecto, no hay virtud. Cuando nuestras pasiones están enfermas, *deben ser sanadas*, no asesinadas.

M. I, III, 54.- Es cierto, sin embargo, que esos afectos que son los más intensos en nosotros no son los mejores, y *deberían ser calmados* o sujetados por las riendas. Esta es una cuestión moral que el músico debe dominar para poder encarnar la virtud y el mal con su música, y provocar en el oyente amor por la primera y odio por el último. *Pues éste es el verdadero objetivo de la música: ser, por encima de todo, una lección moral.* *

La moderación es la sabiduría, según Mattheson. Pasiones, sí, pero moderadas; lo excesivo, luego el caos, sería inmoral. Adjudica un valor moral a la moderación frente a la

¹⁴⁴ “El tratado *De música* de Aristides Quintiliano es una de las vías por las que los humanistas clásicos italianos y, con ellos, los europeos, acceden al conocimiento de la doctrina platónica del logro de la sabiduría a través de la práctica de la *virtud poética* y del *ethos* musical. [...] De la conjugación del ámbito de las ideas, la retórica rítmica y la asimilación del ritmo musical a los ritmos corporales surge un tipo de expresividad que puede llevar a la mente al orden, *que (...) es la salud del alma*, o bien, *conducir a la mente a no poca agitación*.” Díaz Marroquín. *La retórica de los afectos*, p. 46.

vehemencia o la intensidad. Para ser morales hay que preferir el orden. La música, nos dice, es sobre todo una *lección moral*. En el término *lección* asoma *doceat*. La música nos *enseña* la moral desde su orden geométrico: el orden pleno de belleza y armonía, con el que la música galante se convierte en un destilado racional del precipitado del caos.¹⁴⁵ Él no quiere que el músico sea filósofo, divergencia inmediata con Cicerón y Quintiliano y su orador perfecto. No quiere que se haga preguntas y busque respuestas, pues no es ése, para él, el cometido del artista. Su fin es moderar los afectos, contenerlos y ordenarlos en una forma amable, bella, placentera, que limite lo contingente, el caos vital. Buscan que la música conmueva, sí, pero quizás, por encima de esa ambición, quieren que ordene el mundo en un marco fijo claro y definido. Este es el siglo ilustrado expresado por Mattheson, quizás el más francés de los tratadistas germanos que nos ocupan.

La mutación más significativa del XVIII que se dio al respecto de la música retórica pertenece a la última década del siglo. Entonces se transformó esta concepción de la música como discurso sonoro que mueve los afectos en otra que consideró la música como materialización del pensamiento abstracto, en particular en Alemania. Lo que parecía imposible en un momento dado devino realidad unos años más tarde. Beethoven, con su repertorio sinfónico, será el que responda y contribuya a este cambio de su época.¹⁴⁶

Para mover, deleitar, y enseñar, del músico del siglo XVIII se requieren: variedad, evitación de la monocromía, claridad, consciencia del contexto, dignidad. Categorías todas ellas en consonancia con el orador romano.

Quantz XI, 3.- Para la entrega del discurso, exigimos que el orador tenga una voz audible, clara, y precisa. Que tenga una pronunciación igualmente nítida y exacta; que tenga como objetivo una agradable variedad tanto en la voz como en el lenguaje; que evite la monotonía en el discurso, [...] ahora declamando con suavidad, ahora con potencia, ahora con rapidez, ahora con lentitud; que eleve su voz en las palabras que requieran énfasis, decreciéndola en otras. Debe expresar cada sentimiento con la inflexión vocal adecuada, y en general, adaptarse al lugar en el que habla, a los oyentes que tiene ante sí, y al contenido del discurso que entrega. [...] Finalmente, debe asumir un porte adecuado.

Quantz XI, 4.- Intentaré mostrar que todas estas cuestiones se requieren igualmente en la interpretación musical acertada.

¹⁴⁵ “In the 1990s, Michael Robinson set about remedying the clichés concerning the da capo aria that have been inherited from late eighteenth century historiography. While admitting the difficulty of accounting for its popularity and meanings (since there are all too few written records to go on), he suggests it should be interpreted as a symbol of human order and rationality. In singing an aria, with its verbal content and rigid musical structuring, the characters testify to their awareness of, and ability to elaborate, their own ideas and emotions. At the same time, some contemporary critics referred to the aria as a vehicle for venting passions. Robinson proposes making a distinction between arias dating from before and after the year 1700, on the basis of meaning and function. Before the turn of the century they were short and numerous, and give the impression that the characters act according to a succession of impulsive reactions. Subsequently they became longer and articulated (and accordingly less numerous), and took the form of calculated, thought out assertions on the part of the characters. This distinction has recently been partially reformulated by Hendrik Schulze. To the pre-1700 aria he attributes the function of giving information on the character’s psychological state in specific situations – hence the formal flexibility that preceded the da capo aria; and to its successor the function of communicating general ideas or reactions in stereotyped circumstances, almost as comments on the part of the author, reflected in the correspondingly conventional form of the da capo.” Andrea Caravaglia, *Recercare XXIV/ 1-2*, 2012, p.36.

¹⁴⁶ Véase: Mark Evan Bonds, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Acantilado 2014.

C.P.E. Bach II, 9.- De otra manera, yo cometería el mismo error que los oradores que intentan colocar un acento expresivo en cada palabra; todo sería similar, y, por tanto, confuso.¹⁴⁷

Observamos que el vínculo con el orador romano perfecto está vivo y presente. Aunque matizado, reducido y muy simplificado, es aún reconocible en su similitud. En cuanto al discurso, podemos concluir que bajo la palabra *conmover* podemos encontrar diversos grados de intensidad, así como un cierto espectro de diversas perspectivas. No es lo mismo que aparezca en C.P.E. Bach a que la leamos en Mattheson. En todos los casos, la perspectiva sobre el término *moveat*, por gradaciones que tenga, o músicas de distintos estilos a los que se refiera, se arraiga tanto en la oratoria clásica romana como en las teorías sobre los afectos del siglo inmediatamente anterior al que nos ocupa, el siglo XVII.

Por último, reflexionemos acerca de una intromisión en la tríada de objetivos del músico. Pese a la reiteración acerca de este objetivo de *conmover*, el mismo puede verse suplantado casi involuntariamente por otro que ha brotado en este siglo en un grado desconocido hasta entonces: el anhelo por la precisión técnica, que puede llegar a convertirse en su máxima expresión en el anhelo por el virtuosismo técnico, tanto del cantante como del instrumentista. Esa capacidad tan embriagadora de estar en el límite invadió los escenarios del mundo operístico, el más espectacular de todos los medios. La seducción e incluso el desafío de desplazar dicho límite entraron en el resto de los ámbitos musicales con más poder que nunca. El cantante, el violinista, se veía así convertido por unos segundos en un dios. Ni la excesiva preocupación por la precisión, ni por supuesto por su grado más alto del virtuosismo, le parecen especialmente interesantes a C. P. E. Bach.

C.P.E. Bach III, 7.- [La buena interpretación] requiere una libertad que descarta todo lo que suponga esclavitud o mecanicismo. ¡Toquen desde el alma, no como si fueran un loro entrenado!

El siglo XVIII no inventa el fuego de artificio técnico escénico, ni el musical ni el oratorio. Cicerón y Quintiliano nos advirtieron al respecto. Aunque es un afán que pertenece a la condición humana, sin embargo, en esta época alcanza una dimensión en ocasiones abrumadora. Los medios para alcanzarlo permiten más vuelo que nunca, de tal manera que, ante esta seducción, el músico deviene Fausto. C.P.E. Bach escribe: ‘los músicos técnicos abrumen nuestros oídos sin satisfacerlos y sorprenden a la mente sin *conmoverla*.’ Esta frase delata la sequedad incipiente de una centuria que se siente embriagada de victorias técnicas. Por esta frase nos asomamos y vemos lo que hay bajo la superficie. Tras esta constatación, C.P.E. Bach nos recuerda que ‘una interpretación emocionante debe revelar el contenido de una composición.’ La interpretación puramente mecánica, o virtuosística, debería evitarse. Puente hacia Cicerón y Quintiliano: ‘Antes debe cosechar alabanza el caso en sí que su abogado’.¹⁴⁸

C.P.E. Bach III, 1.- Los intérpretes de teclado cuyo principal recurso es la mera técnica están claramente en desventaja. Un intérprete puede tener los dedos más ágiles, realizar correctamente

¹⁴⁷ C.P.E. Bach, *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. 1753. William Mitchell (trad. y ed.). W.W. Norton & Company, 1949.

¹⁴⁸ Q. XII, IX, 6.

el trino simple y doble, [...] y, aun así, no llegar a ser un intérprete claro, que agrada, o conmueve. Ellos abruman nuestros oídos sin satisfacerlos y sorprenden a la mente sin conmoverla [...]. Un mero técnico, sin embargo, no puede reclamar ninguna de las recompensas de aquellos que mecen con gentil ondulación el oído más que el ojo, el corazón más que el oído, y lo llevan a donde quieren. [...] La mayoría de los técnicos no hacen otra cosa que tocar las notas. [...] Pero la velocidad de los dedos no debe nunca utilizarse mal. [...] En algunos países hay una marcada tendencia a interpretar el adagio demasiado rápido y el allegro demasiado lento. [...] Pero una interpretación que conmueva se fundamenta en una mente despierta que anhela seguir preceptos razonables para revelar el contenido de una composición.

Quantz, “Introd.”, 16.- Desde el momento en el que la mayoría de los aficionados sólo aprenden la música mecánicamente, sus beneficios desaparecen; y puesto que carecemos tanto de buenos maestros como de estudiantes dispuestos, el estado de la música permanece en un considerable estado de imperfección.

Al lado del virtuosismo técnico, puede aparecer el peligro de la vanagloria, el cual cerca en todo momento al orador, al músico, al actor, y puede convertirse en uno de los mayores obstáculos para su desarrollo. Como nos señalaron Cicerón y Quintiliano, toda interpretación retórica implica una renuncia a la propia vanidad.

Tosi VI, 23.- Un alumno no debe anhelar el aplauso, a no ser que carezca de un total aborrecimiento de la ignorancia.

Tosi IX, 22.- Es una estupidez que un cantante se envanezca con el primer aplauso sin reflexionar si es dado arbitrariamente, o por adulación; y si piensa que lo merece, entonces está acabado.

Tosi I, 6.- Tener un rostro bonito no es suficiente para una carrera exitosa como cantante, aunque puede ser útil de otras maneras.

Quantz, “Introd.”, 20.- Mi último consejo para aquel que desee sobresalir en la música es que controle su vanidad, y la reprima. [...] [La vanidad] Encuentra gran alimento en la música más que en otras profesiones, en las cuales no ocurre que uno se pueda ver hinchado por un mero ‘bravo’. ¿Cuántos desórdenes no ha causado ya en la música? [...] Baste decir que la vanidad produce una falsa satisfacción, y que es uno de los mayores obstáculos para crecer musicalmente.

Lo que esconde la prisa

Quantz, “Introd.”, 14.- Aunque el género operístico ha traído una mejora del gusto, ha producido una decadencia en la capacidad técnica. [...] Se considera un rasgo de inteligencia ser capaz de escribir una ópera completa en diez o doce días, sin atender a si el resultado es bello o lógico, con tal de que sea de alguna manera novedoso. Es fácil imaginar la calidad de las obras creadas con semejante apresuramiento. *¿Qué ocurre con el orden, la coherencia y la belleza de las ideas?* Como consecuencia, ya no encontramos tantos compositores excelentes como antes. Y si los compositores experimentados escasean, ¿cómo puede el buen gusto preservarse o transmitirse? [...] Un edificio construido sobre cimientos débiles no durará mucho. *

Como los tratados de oratoria romanos, los de estos músicos brotan de la desconcertada contemplación de un desmoronamiento sostenido de la calidad. Quintiliano cuestionó igualmente: ‘Pero ¿cómo algo desordenado puede ser de más efecto que disponiéndolo con

unidad y bien colocado en su lugar debido?’¹⁴⁹ Al leer a Tosi, y a Quantz en particular, en ningún caso nos parece que se transmita la idea de que estén contra su época. De todas las modernidades posibles, la que hallan no les parece particularmente interesante o excelente. ‘Aunque el género operístico ha traído una mejora del gusto, ha producido una decadencia en la capacidad técnica.’ Clamar por otra opción no nos parece que implique desear volver al pasado, o ser ‘conservador’.¹⁵⁰ Lo que se transmite al leer sus textos es que anhelan recuperar, y mantener en su presente, la calidad a la que se llegó en un pasado concreto. Tosi, abriendo la centuria, ya observaba un declive:

Tosi VI, 7.- Aparte del estudio de la música, que el estudiante aprenda al menos la gramática para comprender el texto que tiene que cantar en las iglesias, y así darle la relevancia adecuada a la expresión en ambos lenguajes. Estoy convencido, y por eso tengo el atrevimiento de afirmarlo, de que varios profesores ni siquiera entienden su propia lengua, mucho menos el latín.

La ópera devino espectáculo en cuanto se inauguró el primer teatro de ópera público dirigido por un empresario. Esto ocurrió en 1637 en Venecia: el Teatro San Cassiano es el primero de una amplia red de salas públicas que se tejerá con rapidez.¹⁵¹ Quantz reflexiona al respecto de que es la ópera la primera y principal responsable del descenso de la excelencia compositiva.¹⁵² El arte de la música tiene, en este momento histórico, los cimientos

¹⁴⁹ Q. IX, IV, 6.

¹⁵⁰ “Tosi, ya en el título de su libro, hace referencia a unos cantantes ‘antiguos’ y a otros ‘modernos’. Su actitud defensiva y conservadora se inclina a defender y justificar las buenas prácticas y el buen gusto de los ‘antiguos’ en contra de las desviaciones de los ‘modernos’. Al respecto, cabe destacar que, entre los cantantes de finales del siglo XVII para los que Tosi muestra aprecio (los ‘antiguos’), se encuentra Francesco Antonio Pistocchi (Pistocchino) (1659-1726), famoso por la escuela que había implantado en Bolonia y, posteriormente, en Ansbach, en Alemania, donde había sido maestro de canto de Georg Pisendel, el violinista mentor de Quantz. Esta actitud de Tosi encuentra su reflejo en Quantz, especialmente todas las veces en que este critica la decadencia de la ópera y de la música instrumental italiana de su tiempo.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p. 640.

¹⁵¹ Véase la introducción de Stefano Russomano: Benedetto Marcello, *El teatro a la moda*. Alianza, 2001.

¹⁵² Charles Burney sobre Nápoles: “En la ópera de aquella noche se entreveraron tres números de danza muy entretenidos, todos muy vivos, porque, hay que decirlo, son los únicos que gustan a los italianos.” Charles Burney, *Viaje musical*, p.428.

“Ninguna de las voces era lo suficientemente potente como para llenar aquel enorme espacio abarrotado de gente. La signora Bianchi, la primera cantante, que tanto nos gustó a mí y a otros en dichos ensayos a causa de su dulce voz y espontaneidad, no convenció a los napolitanos [...]. Su desnuda forma de cantar se les antojó fría, porque únicamente les complace la mucha fuerza y el mucho bombo.” Charles Burney, *Viaje musical*, p.427.

“Tan largos se hacían los actos, sin el socorro de la danza, que resultaba imposible que el público estuviera atento de principio a fin, así que mientras sonaban la música y el canto, unos hablaban, otros jugaban a las cartas, otros incluso echaban una cabezada. Cabe decir que la música, tanto la que se programa en los teatros como en otros lugares públicos de Italia, parece una excusa para que la gente pueda reunirse para hablar y jugar, y eso mismo ocurre, por extraño que parezca, en la representación de una ópera seria.” Charles Burney, *Viaje musical*, p. 392.

Sobre Bolonia: “Los actores son buenos, resultan veraces y cuentan con un amplio repertorio de gestos, pero en cuanto se adentran en la declamación la monotonía lo inunda todo, igual que la que nos llega de los púlpitos. La pasión que aquí despierta la ópera ha terminado por arruinar la tragedia y la comedia propiamente dichas. [...] Habrá que hacer una buena labor y será necesario que el gusto de la gente se refine, tan depravado está por las farsas, la bufonería y el canto.” Charles Burney, *Viaje musical*, p.226.

inestables. Menciona como causante de ello un mal que nos resulta conocido en nuestros días: la prisa.

Quantz XVIII, 63.- [Ópera italiana:] En las composiciones de música vocal de los italianos modernos, el mejor papel lo tiene la voz. [...] El *ritornello* es habitualmente muy malo, e incluso a veces parece que no pertenece al aria en absoluto. La métrica adecuada está también frecuentemente ausente. [...] Los compositores ya no se toman el tiempo de estudiar el arte de la composición a fondo, como hicieron sus predecesores; son negligentes a este respecto, y habitualmente trabajan demasiado de prisa.

Quantz XVIII, 58.- [Vivaldi:] una vez que comenzó a escribir piezas para el teatro operístico, se hundió en la frivolidad y en la excentricidad tanto en la composición como en la interpretación [...].

Quantz observa un estado de la cuestión muy similar en Alemania, debido en parte al éxodo de músicos italianos hacia las cortes europeas.¹⁵³ Menciona que, en las diferentes cortes germanas, abundan y prevalecen la ignorancia y el interés político; músicos que no lo merecen desempeñan puestos relevantes en la corte, puestos para los que no están preparados. Es el conjunto de la sociedad, desde el estamento que ejerce el poder económico hasta el que ejerce la autoridad cultural, así como el público, el que mantiene el estado de la música en una imperfección tal que Quantz duda escépticamente que se recupere en el futuro. Quintiliano afirmaba algo muy parecido:

Q. X, I, 18.- Pues se avergüenza uno de mostrar su contrario sentir, y como por una cierta callada timidez nos vemos impedidos a confiar más en nuestro propio juicio, cuando a veces hasta las cosas defectuosas son del gusto de la mayoría, y los oyentes, que para ello han sido pagados, alaban también cosas que son desagradables.

Quantz, “Introd.”, 8.- ¡Cuántos son los cambios en la vida musical alemana! En muchas cortes, y en muchas ciudades en las que la música floreció previamente de tal manera que mucha gente capaz fue educada en ella, ahora prevalece nada más que la ignorancia. [...] Se ha introducido la desafortunada costumbre de dar los primeros puestos en la plantilla musical a personas que no merecerían ni siquiera el último puesto en una buena orquesta, esas personas cuyo oficio les trae alguna consideración entre ignorantes que se permiten la ceguera ante los títulos.

Quantz, “Introd.”, 15.- En tiempos pasados, la composición no se estimaba tan poco como en el presente, pues había entonces muchos menos chapuceros que hoy en día. [...] Como consecuencia, tantas monstruosidades vienen al mundo que no sería sorpresa ninguna que la música decayera más que progresar.

Quantz XVIII, 61.- Usted encontrará que casi todos los violinistas italianos modernos tocan con el mismo estilo, y que, como consecuencia, no aparecen bajo una luz favorable al compararlos con sus predecesores.

Sobre Venecia: “Gocé de verdad al escuchar una parte del célebre himno *Salve Regina*, que ya estaba sonando cuando me aprestaba a entrar en la iglesia. Tuve para mí el estar oyendo una música nueva, un fragmento alegre y lleno de ingeniosos hallazgos en los instrumentos, cuyas líneas siempre *decían* cosas interesantes, sin importunar el efecto vocal. Ese solo momento encerraba más música que cuanto había oído desde mi llegada a Italia.” Charles Burney, *Viaje musical*, p.171.

¹⁵³ “Las sucesivas experiencias con cantantes italianos en Alemania cantando música de compositores alemanes serviría para confirmar su juicio sobre la decadencia de la ópera en Italia.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p. 641.

L. Mozart XII, 2.- [sobre el mal gusto] Tocaban sin orden ni expresión, no diferenciaban el *forte* del *piano*, hacen los adornos en lugares erróneos, demasiado abundantes y, a menudo, interpretados de forma confusa; sin embargo, otras veces, las notas suenan demasiado pobres y se demuestra que el intérprete ignora lo que debe hacer. De este tipo de gente tampoco se puede esperar ninguna mejora: pues les domina el amor propio sobre todas las cosas, y aquél que honradamente tratara de convencerles de sus errores sería humillado por su desgracia.

En ese mundo en veloz transformación, en el que la demanda de música era abundante y apresurada tanto en la corte como en el teatro y el templo, el siguiente texto muestra, bajo la exuberancia, la vulnerabilidad del momento, ese punto crítico en el que se abandona una cosmovisión antes de haber construido otra alternativa. Así, encontramos la siguiente explicación en el tratado de L. Mozart ofrecida como verosímil.

L. Mozart “Introd.” P. II, 6.- A continuación, procederé con mi investigación; mientras tanto, quiero nombrar a Mercurio como inventor de los instrumentos de cuerda, hasta que alguien resulte mayor merecedor de este título. Los escritos antiguos y nuevos coinciden en que cuando el Nilo volvió a su cauce después de haberse desbordado más allá de sus márgenes y haber inundado todo Egipto, Mercurio encontró, entre los animales ahogados que habían quedado en los prados y en los campos y praderas, el caparazón de una tortuga en el que sólo quedaban nervios y tendones. Se supone que fue tocarlos y producir diferentes notas según su longitud y grosor, lo que inspiró a Mercurio la invención de un instrumento semejante. [...]. 8.- Así, según esta afirmación, verdaderamente debemos agradecer a Apolo la invención del violín, a Safo la forma de frotar el arco, y, considerando su origen histórico, a Mercurio ser el responsable del origen de los instrumentos de cuerda.

Observamos que aún existe una desconcertante coexistencia del mundo mítico, asumido como fuente científica de verdad, con la *Aufklärung*. Ciertamente, se carecía de un conocimiento suficiente de la música del pasado. Por fuerza el momento, que alardeaba de certezas alcanzadas a pulso, tenía que llevar en sí mismo una profunda confusión: soltando para asir, siempre hay un instante de suspensión en el vacío.

Inventio

De todas las fases del proceso retórico: *inventio- dispositio- elocutio- memoria-pronuntiatio*, importantes todas en la misma medida, es la *inventio* la primera en la secuencia a nivel temporal. Es por ello la *inventio* la que condiciona el proceso restante en una medida significativa. Mattheson reflexiona al respecto:

M. II, XIV, 1.- A menudo se acepta que una mínima habilidad inventiva es suficiente para componer. Sin embargo, esto no es cierto. La invención en sí misma no es suficiente, incluso aunque pueda resolver la mitad del problema, pues es cierto que, para empezar, tiene que haber invención. Un buen comienzo es la mitad del trabajo. Hay un proverbio que afirma: ‘todo lo que termina bien, está bien’. Para alcanzar ese ‘buen final’, son necesarias disposición, elaboración y ornamentación, o, en términos retóricos, *dispositio, elaboratio, et decoratio*.

Como ya observamos, el proceso retórico tiene que mantener la altura en todas las fases de su recorrido. La calidad de la *inventio* no resuelve ni garantiza la de las etapas posteriores.

M. II, XIV, 2.- Son muchos los que comienzan algo con tanta generosidad que no pueden luego mantenerlo. Horacio ya lamentaba esto en su tiempo cuando afirmó: ‘Ha comenzado como una

jarra de vino y ha terminado como una cazuela de agua.’ Hay muchos ejemplos de compositores en posesión de riqueza inventiva, pero cuyo fuego se evapora rápidamente. Descuidan el disponer el material con cuidado, a lo cual nunca prestan atención, y por tanto nunca elaboran nada que puedan sostener hasta el final.

Recordemos que se puede dar el caso de que, aun realizando una *inventio* de no muy buena calidad, sin embargo, alguna de las restantes fases del proceso retórico la eleve a una altura suficiente, consumándolo así con un relativo éxito. Puede conseguirse esto gracias a una *dispositio*, o *elocutio* excelentes. O salvar la medianía en el último instante, en la *pronuntiatio*. Hay oradores capaces de hacer que una *pronuntiatio* tenga una altura artística tal que supere la ofrecida por el material, al que nutren con su propia profundidad. Paradójicamente, a la inversa no ocurre lo mismo. Veamos qué comenta Mattheson al respecto de alguno de estos posibles casos:

M. II, XIV, 3.- Otros compositores toman cualquier idea que les viene a la mente; habitualmente, sólo la mínima parte de las mismas es suya. Sin embargo, son hábiles y disponen, elaboran, y ornamentan sus plagios tan bien que es un placer verles trabajar. Si yo tuviera que elegir entre buena invención y brillante elaboración, etc., elegiría la primera. Preferiría, en todo caso, tener ambas a la vez. Esta combinación de cualidades es tan excepcional como una persona que tenga belleza y virtud al mismo tiempo.

Mattheson, a su vez, reflexiona sobre la capacidad creadora:

M. II, IV, 17.- No se deberían utilizar estos recursos como si estuvieran en un cajón de invenciones y tuviéramos un índice del que sacar, a la manera académica. Por el contrario, deberían considerarse como si fueran el vocabulario y las expresiones empleadas en el habla. No las consignamos en el papel o en un libro, pero las tenemos en mente, y gracias a ellas podemos expresarnos de la manera más inmediata sin estar consultando continuamente un diccionario.

M. II, IV, 82.- Aquellos que tienen tanta riqueza que no necesitan tomar ideas prestadas deberían ser generosos. Estoy convencido, sin embargo, de que tales personas son excepcionales. Incluso los mayores capitalistas tomarán dinero prestado cuando sea conveniente o ventajoso.

Elegir qué queremos decir, y así mismo, elegir cuánto queremos decir. Esto atañe, en el caso de la música, al compositor indudablemente. Figura que no estaba dissociada en el siglo XVIII del intérprete en la medida en la que lo está actualmente. Entonces, como es sabido, no todo intérprete era compositor, pero sí todo compositor era músico práctico.

Quantz XI, 6.- Algunas personas creen que parecerá que saben algo si saturan un adagio con adornos. [...] Sin embargo, se equivocan enormemente, mostrando así que carecen de verdadero sentido del buen gusto. *Hay más arte en decir mucho con poco, que poco con mucho.* *

Esto reformula y se acerca a Quintiliano: ‘que cuando hayamos escrito mucho, digamos también mucho.’¹⁵⁴ Veamos cómo traslada Quantz el parámetro de la *inventio* al análisis de los estilos francés, italiano y alemán de su tiempo.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Q. X, V, 17.

¹⁵⁵ “Otro rasgo original del debate estético alemán está representado por la especulación sobre los estilos nacionales, dominado por el afán de definir un estilo sintético y superior, que acabaría por identificarse con el estilo alemán. En el *Versuch*, la reflexión sobre los estilos está articulada de tal manera que aconseja un

Quantz XVIII, 67.- [Estilo francés] Están más preocupados con la expresión del texto que con una melodía que encante y seduzca. [...] Su acompañamiento tiende a ser plano más que elaborado. Sus recitativos cantan demasiado, y sus arias demasiado poco, de tal manera que no siempre es posible concretar en sus óperas si lo que se está escuchando es un recitativo o un arioso. [...] La música francesa es mucho más adecuada para la danza que ninguna otra, mientras que la música italiana, por otra parte, va más acorde con el canto y la interpretación instrumental que con la danza.

Quantz XVIII, 69.- Los franceses acusan a los italianos, con algún fundamento, de introducir indiscriminadamente demasiados pasajes de virtuosismo en sus arias. [...] Estos pasajes de agilidades deben producirse como en un instrumento, sin tener en cuenta si el texto lo exige o no. No hay nada más absurdo que poner muchos pasajes de este tipo en una así llamada aria de 'pasiones violentas', en la que un cierto grado del afecto debería estar presente, ya fuera lamentoso o iracundo, y en la que el estilo declamatorio más que el *cantabile* debería prevalecer. Los pasajes de virtuosismo interrumpen y destruyen toda expresión del afecto, y además son inasumibles para muchos cantantes.

Quantz XVIII, 76.- Los franceses: no son ni profundos ni audaces. Están muy limitados y son esclavos, siempre imitándose a sí mismos, estrechos de miras en su manera de pensar, y secos en inventiva. Siempre están recalentando las ideas de sus predecesores; y escriben más para el aficionado que para el conocedor.

En una palabra: la música italiana es arbitraria y la francesa, limitada. Si se quiere que tengan un buen resultado, la francesa depende más de la composición que de la interpretación, mientras que la italiana depende tanto de la interpretación como de la composición, y en algunos casos incluso más. La manera italiana de cantar debería ser preferible a la de tocar, mientras que la manera francesa de tocar debería preferirse a su canto.

Quantz XVIII, 79.- Los alemanes: sus ideas carecen de coherencia y discriminación. Exaltar y calmar las pasiones son asuntos desconocidos para ellos.

Ingenium-ars-diligentia

Quantz es el único que se refiere a la tríada tratada por los romanos *ingenium-ars-diligentia*. Sus reflexiones son escuetas pero elocuentes sobre el acuerdo sostenido entre los siglos.

Quantz, "Introd.", 4.- La primera cualidad requerida para alguien que quiere convertirse en un buen músico es tener un buen talento, un don natural. Aquel que desea dedicarse a la composición debe tener un espíritu vivaz y ardiente, junto con un alma capaz de tiernos sentimientos; una buena mezcla, sin demasiada melancolía, de lo que los conocedores llaman los temperamentos; mucha imaginación, inventiva, criterio y discernimiento; una buena memoria; un oído refinado; un ojo rápido y penetrante; y una mente abierta y receptiva que absorba todo rápida y fácilmente.

Quantz, "Introd.", 14.- Demasiada dependencia del talento es un gran obstáculo para el aprendizaje y la consiguiente autocrítica. La habilidad natural es innata, mientras que las capacidades técnicas se aprenden con una buena instrucción y una búsqueda diligente, y ambas

tratamiento independiente y detenido, sobre todo por sus implicaciones con el concepto del gusto." Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p.592.

son necesarias para el buen compositor. [...] Pero si el talento, la capacidad técnica y la experiencia se combinan, forman una casi inagotable fuente de invención de buen gusto [...]. La belleza y la adecuación, la elección y la mezcla de las ideas, no son arbitrarias, sino que proceden del conocimiento y de la experiencia.

El maestro y el alumno

Jalonando el tratado de Quantz afloran ideas que ya nos resultan familiares, y que dibujan la figura del orador de una forma que, como indicábamos, es la más completa que ofrece el siglo, aunque esta no sea sistemática. Remontan vuelo y regresan, por expresarlo platónicamente, al referente universal. Ya hemos estudiado en qué grado le dieron importancia Cicerón y Quintiliano a la formación del orador. Sobre la necesidad y la importancia de que el músico no domine únicamente su propia disciplina, sino que se enriquezca con otros saberes, ¹⁵⁶ Quantz escribe, de acuerdo con ellos:

Quantz, “Introd.”, 19.- De manera que, si alguien que se dedica a los estudios académicos tiene talento suficiente para la música y le entrega tanto trabajo como a los primeros, no solamente tiene ventaja sobre otros músicos, sino que también puede ser de mayor utilidad para la música que los demás. [...] Cualquiera que sea consciente de cuánta influencia tienen sobre la música tanto las matemáticas como las demás ciencias con ella relacionadas, como la filosofía, la poesía, la oratoria, tendrá entonces que asumir que no sólo la música tiene un ámbito mucho mayor del que muchos imaginan, sino que la evidente carencia de conocimiento sobre las ciencias antes mencionadas entre la mayoría de los músicos profesionales es un gran obstáculo para su futuro desarrollo y la razón por la cual la música no ha sido llevada aún a un estado más perfecto. [...] Y para esos que se proponen ser compositores, un conocimiento completo del arte de la interpretación escénica será muy útil.

Quantz y Tosi abordan la esencial importancia de la elección de un buen maestro desde el principio de la formación. Maestro al que define Quantz como poseedor de cualidades musicales específicas, así como éticas. Tosi a su vez, abriendo el siglo, nos ofrece muy brevemente el único eco de la unión propuesta por Cicerón y Quintiliano de ética y oratoria, según la cual el mejor orador es el que desarrolla la *virtus*, de la cual brotará su voz escénica.

Tosi VI, 2.- Supongamos, entonces, que el estudiante está decididamente entregado a convertirse en un maestro de tan agradable profesión, y estando completamente instruido en estos fatigosos rudimentos (entre otros muchos que puedan habersele escapado a mi débil memoria), después de un cuidado riguroso de su moral, debería entregar el resto de su atención al estudio y perfeccionamiento del canto, pues por estos medios podrá felizmente unir las más nobles cualidades del alma a las excelencias de su canto.

¹⁵⁶ Pessoa, en el ensayo ‘Los poetas y la cultura’, lo explica muy bien: “Un poeta que sepa lo que son las coordenadas de Gauss tiene más probabilidades de escribir un buen soneto de amor que otro poeta que no lo sepa. La paradoja que hay aquí es sólo aparente. Un poeta que se tome la molestia de interesarse por una complejidad matemática tiene en sí el instinto de la curiosidad intelectual, y quien tiene en sí el instinto de la curiosidad intelectual percibe sin duda en el transcurrir de su experiencia de la vida detalles del amor y del sentimiento superiores a los que podría percibir quien sólo es capaz de interesarse por el habitual discurrir de la vida que le afecta directamente. [...] Uno de ellos está más vivo que el otro, al menos como poeta: de ahí la relación sutil entre las coordenadas de Gauss y la Amarílida del momento.” Emilio del Río, *Quintiliano y la formación del orador político*, p. 56.

El binomio maestro-alumno exige actitudes por parte de ambos para que se consume la educación con éxito. Recomiendan al estudiante, entre otras cosas, que se deje guiar. L. Mozart trae a colación la necesidad del maestro de adaptarse al alumno. Pensamientos todos ellos extensamente abordados tanto en Cicerón como en Quintiliano.

Quantz “Introd.”, 11.- Pues aún más depende de los estudiantes mismos. [...] Él debe depositar toda su confianza en él [maestro]. Debe ser tratable más que obstinado. [...] Por tanto, el estudiante debe prestar atención a sus defectos; pues cuando comienza a reconocerlos, la mitad de la batalla está ganada. [...] No hay nada más perjudicial para un estudiante que cambiar continuamente de un maestro a otro.

Tosi I, 7.- El maestro carece de humanidad si aconseja al estudiante hacer cualquier cosa que vaya en perjuicio del alma.

Tosi I, 9.- Dejémosle que sea moderadamente severo, haciéndose temer más que odiar. Sé que no es fácil encontrar el punto medio entre la severidad y la afabilidad, pero también sé que ambos extremos son perjudiciales: demasiada severidad produce obstinación, y demasiada suavidad, autocomplacencia.

Quantz “Introd.”, 9.- Todo aquel que tenga el talento y la inclinación para la música debe hacer todo lo necesario para asegurarse un buen maestro [...] 10.- [...] desde el comienzo mismo.

Quantz “Introd.”, 10.- Pero ¿cuántos son los que verdaderamente pueden ser llamados maestros? ¿no son la mayoría, cuando se les observa de cerca, todavía aprendices en su ciencia? ¿cómo pueden enseñar música, si ellos mismos permanecen en estado de ignorancia? [...] El estudiante debe desconfiar del maestro que no entiende nada de armonía y que no es más que un instrumentista; de aquel que en un *adagio* no sabe cómo añadir adornos improvisados a la melodía desnuda tal y como demandan ella misma y la armonía; de aquel que es incapaz de crear luz y sombra por la alternancia de Forte y Piano así como por las ornamentaciones; del que no sabe qué piezas son adecuadas para un momento u otro de la progresión del estudiante, y cómo tocar cada pieza en su estilo; de quien intenta refrenar al alumno; de quien no prefiere el honor al propio interés, el obstáculo a la comodidad, una acción desinteresada a los celos y la envidia; o de quien, en general, no tiene el progreso de la música como su meta.

L. Mozart I, P.II, 10.- A veces, el alumno entiende la división, pero no es exacto en la igualdad del pulso. Obsérvese en este caso el carácter del alumno para no echarle a perder de por vida. Una persona alegre, divertida o apasionada siempre se acelerará más; una persona triste, indolente, o tranquila, tenderá a refrenarse. Si se permite que alguien de espíritu fogoso toque de inmediato piezas rápidas antes de saber interpretar las lentas, llevando exactamente el pulso, el hábito de acelerar permanecerá en él durante toda la vida. Por otra parte, si a alguien tranquilo o melancólico se le dan sólo piezas lentas, seguirá siendo un intérprete sin espíritu, un intérprete triste y apático. Por tanto, se pueden combatir estas carencias propias del temperamento mediante una correcta instrucción. El apasionado puede ser refrenado con piezas lentas para comedir su espíritu poco a poco; por otra parte, puede animarse al intérprete apático mediante piezas alegres, hasta, finalmente y de una vez por todas, transformar a un medio muerto en persona viva.

El maestro ha de ser guía, y ha de tener presente tanto el recorrido adecuado, presentando desafíos que estimulen el desarrollo al tiempo que sean asumibles por el alumno, como el momento óptimo para que el mismo salga al escenario. Al respecto de la dificultad intrínseca a tantas decisiones, veamos algunas reflexiones:

Quantz X, 12.- Es poco recomendable si un principiante desea aparecer en público antes de que haya adquirido la seguridad necesaria en el pulso y en la lectura de las notas. Pues del miedo

nacido de la incertidumbre brotarán muchos malos hábitos de los cuales no le será fácil liberarse.

C.P.E. Bach III, 9.- A pesar de la destreza con los dedos, nunca asuma más de lo que puede tener bajo control en una interpretación pública, en donde es excepcionalmente posible relajarse verdaderamente o incluso mantener una disposición digna.

Quantz XVI, 13.- Si el flautista que desea aparecer en público es temeroso, y además está desacostumbrado a tocar en presencia de mucha gente, debe intentar mientras toca dirigir su atención sólo a las notas que tiene delante, nunca dirigir la mirada hacia los presentes, pues esto distraerá su pensamiento y destruirá su compostura. No debería asumir piezas que sean tan difíciles que él no las pueda dominar en su práctica individual, sino que debería elegir aquellas que pueda tocar con fluidez.

Quantz “Introd.”, 13.- La impaciencia no debe interferir en el esfuerzo por progresar.

L. Mozart I, P.II, 11.- Sobre todo, no se debería dar al principiante nada difícil antes de que pueda tocar piezas fáciles a tempo. Además, no se le deberán dar minuetos u otras piezas melódicas que aprenda con facilidad de memoria, sino darle desde el principio las secciones centrales de conciertos donde haya pausas o movimientos fugados; en una palabra, piezas en las que tenga que llevar a la práctica todo lo que precisa saber y que pueda leer a primera vista, y en las que esté obligado a mostrar si ha entendido las reglas que se le han enseñado. De lo contrario, se acostumbrará a tocar de oído y al tuntún.

L. Mozart II, 7.- Aquí reside realmente el error más grande, cometido tanto por profesores como por alumnos. Los primeros a menudo no tienen suficiente paciencia para esperar un tiempo o se dejan engañar por el discípulo, que cree haber hecho todo, cuando apenas ha rascado un par de minuetos. Pues, a menudo, los padres u otros tutores sólo desean escuchar prematuramente alguna de estas danzas y piensan que se trata de un genio y que han empleado correctamente el dinero de las clases.

Imitación

A la hora de mencionar la imitación como cuestión interesante para la formación, de nuevo observamos la actitud sintomática del siglo. De todos los rasgos posibles a imitar de un buen músico, los tratadistas inciden únicamente en la parte técnica del referente. No mencionan nada al respecto de las cualidades a imitar, o sobre la importancia de elegir adecuadamente. Quintiliano, por el contrario, precisó:

Q. X, II, 27.- Pero la imitación no esté solamente en las palabras. La atención debe dirigirse a comprobar con cuánta belleza y conveniencia trataron aquellos hombres los temas y caracteres [...] cuán grande es el conocimiento exigido para mover los afectos de todo género [...].

En el siglo XVIII ilustrado se limitan a indicar que el instrumentista debe escuchar al buen cantante entendiendo que es la voz la fuente primigenia de la música melódica. Y a su vez, el cantante debe tomar del instrumentista su brío técnico para los pasajes que lo requieran. ¿Y nada más? Añaden que también es adecuado escuchar a solistas y grupos instrumentales buenos. Con esto les parece suficiente.

Tosi VI, 13.- Que escuche tanto como le sea posible a los cantantes más celebrados e igualmente a los más excelentes intérpretes instrumentistas, pues del cuidado al escucharles se cosecha más beneficio que de cualquier otra instrucción.

Tosi IX, 32.- Habiendo afirmado que un cantante no debería copiar, lo repito ahora aduciendo esta razón: copiar es de alumnos; la tarea de un maestro es inventar.

Quantz X, 20.- Debe buscar provecho no sólo de buenos instrumentistas de todo tipo, sino también de los buenos cantantes.

C.P.E. Bach Intr. I, 20.- El aprendizaje de la interpretación recibirá una gran ayuda y se verá simplificado por el estudio suplementario de la voz siempre que sea posible y escuchando a buenos cantantes.

Quantz XI, 19.- Todo instrumentista debe esforzarse por interpretar el *cantabile* tan bien como un cantante lo realiza. El cantante, por otro lado, debe intentar en las piezas rápidas alcanzar el fuego de los buenos instrumentistas tanto como sea posible con la voz.

C.P.E. Bach III, 8.- Para llegar a una comprensión del verdadero contenido y afecto de una pieza, y, en ausencia de indicaciones, decidir la manera correcta de interpretarla [...] es aconsejable aprovechar toda oportunidad que se presente para escuchar a solistas y grupos, tanto más cuanto que estos detalles sobre lo bello frecuentemente dependen de factores externos.

Por último, un mínimo atisbo del aspecto humanístico de la imitación. Atisbo sin embargo negativo, por cuanto Quantz no traza un referente universal al que aspirar, sino que brevemente se lamenta de la condición humana.

Quantz XI, 7.- La mayoría [de los músicos profesionales] están tan embebidos en su pasión, y particularmente en la envidia, que no son capaces de percibir los méritos de sus iguales, ni desean darlos a conocer a otros.

Creación de criterio

Es significativa la suma importancia que dan todos los tratadistas al proceso de adquisición de un juicio crítico fundamentado, el ‘buen gusto’. Hay que mencionar las dos posibles acepciones que encontramos tras dicho término: el ‘gusto’ cultural, entendido como los criterios adquiridos, absorbidos y asumidos en cada época; o el ‘gusto’ individual, entendido como la expresión más veloz de la *intuición* que percibe más rápidamente que la mente consciente aquello que tiene ante sí. En la próxima reflexión, Quantz hace referencia al segundo caso. Más tarde, y de hecho a lo largo de todo el tratado, aparecerá la acepción alternativa: cómo adquirir el ‘buen gusto’, perteneciente a la cultura de la época, mediante el estudio y la experiencia.

Quantz XVIII, 3.- Rara vez seguimos la más segura de las guías, esto es, nuestros propios sentimientos.

Quantz X, 21.- El principiante debería recopilar tantas piezas musicales de calidad como pueda, y utilizarlas en su práctica cotidiana; a partir de ellas, su gusto se irá formando gradualmente siguiendo una línea adecuada, y aprenderá a distinguir lo bueno de lo malo.

Crear criterio ayuda a calibrar mejor lo que estamos buscando y consiguiendo. Crear criterio es igualmente relevante para la formación del público, su desarrollo, su enriquecimiento.¹⁵⁷ Ya mencionamos el deber de la asamblea de exigir la excelencia. Y cuando esto no ocurre, o si se da que el músico se abandona a elecciones fáciles, entonces Quantz nos recuerda:

Quantz XVIII, 6.- Pero ¿todos aquellos que hacen de la música su profesión son realmente músicos o aficionados? ¿no han aprendido su arte muchos de ellos como un oficio? Por tanto, los oyentes pueden fácilmente dirigir estas preguntas a la persona equivocada; pues las decisiones del músico profesional, como muchas de las de los aficionados, pueden proceder de la ignorancia, la envidia, el prejuicio, o del deseo de halagar.

¿De qué manera, entonces, debemos aproximarnos a la música y desentrañar bien su naturaleza? Con un criterio formado a partir del conocimiento, de la experiencia y de la práctica, tríada cercana a *Ingenium-ars-diligentia*. Una precisión: es imposible adquirir ninguna de las tres rápidamente. Que Quantz mencione los inconvenientes de la prisa, y no por primera vez, nos parece muy revelador al respecto de la modernidad.

Quantz XI, 16.- Uno no puede imaginar, sin embargo, que esta refinada discriminación pueda ser adquirida en un período breve de tiempo. Difícilmente puede exigirse de los jóvenes, los cuales a este respecto son habitualmente demasiado impacientes y apresurados. Sólo se llega a ella con el desarrollo del juicio y del sentimiento.

Quantz XVIII, 7.- La música, por tanto, es un arte que debe ser valorado mediante ciertas reglas, como el resto de las artes, no siguiendo caprichos personales, y por el buen gusto adquirido y refinado mediante una amplia experiencia y práctica.

L. Mozart, “Prólogo”.- Queda todavía mucha materia que tratar. [...] Pero ¿de qué temas se trata? De aquéllos que sólo sirven para llamar la atención sobre los malos criterios de algunos concertistas y para formar al intérprete razonable mediante reglas de buen gusto.

Quantz XVIII, 9.- Entiendo que todo el mundo afirmará ahora que se requieren mucha visión y casi el máximo grado de conocimiento técnico para emitir un juicio justo y equitativo sobre una pieza de música.

Quantz XVIII, 59.- Todo músico joven debería, por tanto, ser aconsejado al respecto de no ir a Italia hasta que sepa distinguir lo que es bueno de lo malo en música.

Al respecto de la última cita, un eco de Quintiliano:

Q. X, II, 131.- [Séneca¹⁵⁸] Pero también así debe ser leído por personas ya fortalecidas y suficientemente seguras en la más estricta configuración del estilo, hasta en razón a que puede en todo caso servir de entrenamiento a la formación del buen criterio.

¹⁵⁷ “En armonía con el espíritu general del movimiento ilustrado, y con su propósito de educar y formar a los individuos y mejorar la sociedad, los autores de la época muestran además un destacado cariz didáctico, animado por la urgencia de establecer criterios racionales y parámetros objetivos de juicio. Es la definición de estos criterios objetivos en la apreciación musical el motivo que hace proclamar a Quantz, ya en el título del *Versuch*, la intención de ‘promocionar el buen gusto’, aspiración que, en esta época, se antoja como una verdadera reflexión colectiva.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p. 592.

¹⁵⁸ Recordemos que Quintiliano rechazaba los planteamientos y actitudes de Séneca.

Reglas y método

C.P.E. Bach escribe en una carta al respecto de su tratado lo siguiente:

“Este estudio no trata únicamente de las reglas de composición; aborda directamente la comprensión de la composición. En una palabra, nadie puede depositar su confianza en un método para tocar el teclado si el autor no se ha dado a conocer previamente y ha demostrado merecer, por sus buenas composiciones, ser considerado un compositor consumado.”¹⁵⁹

Escribe así mismo Tosi en su tratado:

Tosi VI, 18.- Estoy convencido de que todos los esfuerzos y todo el estudio para cantar son absolutamente vanos si no van acompañados de un cierto conocimiento del contrapunto. Aquel que sabe cómo componer puede fundamentar lo que realiza, mientras que el que no tiene la misma visión trabaja en la oscuridad, sin saber cómo cantar sin cometer errores. Los antiguos más señeros sabían del intrínseco valor de este principio por sus consecuencias. Un buen estudiante debería imitarlos, sin tener en cuenta si este consejo sigue la moda o no.

Lo esencial es, pues, la comprensión de la música, que no se puede reducir a unas reglas. Hasta tal extremo llega C.P.E. Bach que rechaza los estudios de Rameau sobre el bajo continuo por considerarlos excesivamente teóricos, pues entiende que el bajo continuo consiste fundamentalmente en la práctica. No es la primera ni la única vez que encontraremos una crítica a lo que consideran la arbitrariedad de los métodos coetáneos (contradictoria con lo ya observado, sin duda), que advierten excesivamente focalizados en regular y acotar la música, de tal modo que asumen que aumentan de manera perjudicial la distancia entre teoría y práctica. Las siguientes afirmaciones nos recuerdan pensamientos similares de Cicerón y Quintiliano:

Quantz X, 1.- Las reglas enunciadas por escrito muestran efectivamente el camino más seguro para aprender una materia, pero no corrigen los errores que tan a menudo aparecen en la práctica, especialmente en los comienzos.

C.P.E. Bach III, 12.- [escuchar a cantantes] Esta manera de aprender es mucho más válida que la lectura de tomos voluminosos, o que escuchar discursos reiterativos. En estos encontramos términos como Naturaleza, Gusto, Canción, Melodía, aunque sus autores son frecuentemente incapaces de juntar tantas como dos notas naturales, elegantes, *cantabiles* y melódicas, pues ellos ofrecen sus limosnas y sus dádivas con una arbitrariedad absolutamente desafortunada.

Las reglas son necesarias, ofrecen recursos, pero, como ya vimos, no son ni un principio, ni un fin, ni un absoluto.

C.P.E. Bach III, 29.- No es posible describir los contextos adecuados para el *forte* y el *piano* porque, para cada caso cubierto por incluso la regla más completa, habrá una excepción. [...] Pero, en general, se puede afirmar que las disonancias se tocan con intensidad y las consonancias con suavidad, pues las primeras encienden nuestras pasiones mientras que las últimas las calman. Un giro excepcional de la melodía que esté escrito para generar un afecto violento debe ser sonoro.

¹⁵⁹ Citada en la introducción de la edición inglesa de su Tratado. Editor W. Mitchell, *Essay...*, Norton 1949, p. 9.

De la misma manera que Cicerón y Quintiliano recomendaban la práctica del escribir como entrenamiento adecuado para el orador, Quantz y L. Mozart recomiendan la del componer, o en su defecto, conocer en profundidad los fundamentos del bajo continuo, para la óptima formación del músico. Sólo con un conocimiento de la armonía se comprende lo que se toca y se convierte el intérprete en un verdadero músico. Al mismo tiempo, como indicábamos previamente, inciden en que es un buen método que el instrumentista beba de las fuentes del canto escuchando, en lo posible, a buenos cantantes.

L. Mozart, XII, 4.- [El buen violinista] debe tener la capacidad de captar el estilo de los diferentes compositores, sus pensamientos y expresiones, interpretándolas de inmediato correctamente. [...] Debe conocer el arte de la composición y distinguir el carácter. [...] Pocos solistas hacen esto bien, pues están acostumbrados a mezclar todo según su propia fantasía y a ocuparse de sí mismos, pero no de los demás.

Quantz X, 18.- [...] Si no estudia composición, que conozca al menos la ciencia del bajo continuo. Y si tuviera la oportunidad de estudiar el arte del canto [...], esto será muy beneficioso particularmente a la hora de ornamentar razonablemente un adagio. Así, no será únicamente un simple flautista, sino que estará en el camino de convertirse, con el tiempo, en un músico en el verdadero sentido del término.

C.P.E. Bach III, 12.- Por encima de todo, no pierda ocasión de escuchar canto artístico. [...] Es más, es una buena práctica cantar melodías instrumentales para alcanzar una comprensión de su correcta interpretación.

Estos conocimientos que el músico adquiere sobre la melodía, así como sobre los fundamentos de composición y el bajo continuo, le permiten un tipo de atención respetuosa al material, evitando así tantas interpretaciones cuyo enfoque es fruto del no ver, del no saber, del no escuchar suficientemente. Quantz, L. Mozart y C. P. E. Bach nos indican que el mejor músico es el que mejor escucha, el que deja que las decisiones broten orgánicamente del material. Para lo cual aconseja: conviene realizar un análisis que nos haga ser conscientes del material, análisis previo a la interpretación.

C.P.E. Bach III, 4.- La buena interpretación se da cuando se escuchan todas las notas y sus ornamentos tocados con el pulso así como la dinámica adecuados, y con un ataque que *brot*a del verdadero contenido de la pieza. Aquí descansa la interpretación expresiva y clara, redonda, fluida, íntegra. [...] Repito estos consejos, ya enunciados en la Introducción, para animar a una forma más musical de retratar la ira, la cólera, así como otras pasiones, *por medio de los recursos armónicos y melódicos* más que por un ataque pesado y exagerado. *

Quantz XI, 10.- La buena interpretación debe ser, primeramente, verdadera y clara. Las ideas musicales que van juntas no deben ser separadas; por otro lado, debe usted separar las ideas cuando un pensamiento musical termina y otro comienza, incluso aunque no haya ninguna cesura.

L. Mozart XII, 7.- Antes de empezar a tocar, se deberá observar y analizar la obra perfectamente. Hay que examinar el carácter, el tempo, y el tipo de movimiento que exige la obra [...]. Por último, hay que esforzarse al máximo, durante la práctica, para encontrar e interpretar correctamente el afecto al que el compositor ha querido recurrir. Y como frecuentemente se alterna lo triste y lo alegre, hay que saber expresar cada uno a su manera. En una palabra: todo se debe tocar de forma que uno mismo se emocione con ello. [Nota a pie de página:] Ya es suficientemente malo que algunos no piensen nunca lo que hacen, sino que toquen sus notas como en un sueño o como si tocaran para sí mismos.

L. Mozart XII, 3.- Tiene más mérito artístico leer correctamente y de acuerdo con sus indicaciones las obras musicales de los buenos compositores, así como reproducir los afectos que reinan en la pieza, que estudiar los más difíciles pasajes a solo y conciertos. Para esto último no se necesita gran inteligencia. [...] habrá que adoptar el afecto que se pretenda expresar y habrá que llevar a cabo y ejecutar de tal modo cada frase, cada ligadura, cada acento de las notas, lo piano y lo forte, en definitiva, todo lo comprendido dentro de la interpretación de buen gusto de la obra, que sólo es posible haber aprendido con buen juicio a lo largo de una dilatada experiencia.

Quantz y Tosi plantean un requisito fundamental que podríamos asumir dentro de esta categoría del ‘método’: la atención del músico al bajo, que permite al solista concretamente ‘encontrar su centro’. La importancia estructural, compositiva, e interpretativa que tiene el bajo es fundamental a la hora de la interpretación: el bajo conduce, guía, cimenta.

Quantz X, 15.- Debe dirigir su oído constantemente a aquéllos que tocan con él, particularmente al bajo.

Tosi X, 7.- [que el cantante sepa] que no encontrará su centro más que en el más refinado arte del bajo.

Reglas, método, criterios. El músico en general, el cantante en concreto, puede y debe estudiar con la mente, pues aparte de tener que construir o ‘hacer’ una voz, el objetivo último de su preparación es la música y su comprensión la cual no sólo se alcanza por la vía del instrumento, sea este vocal o de otra naturaleza.

Tosi VI, 11.- El canto requiere tanta dedicación, que uno debe estudiar con la mente cuando ya no pueda hacerlo con la voz.

El orador perfecto no existe

Quantz, “Introd.”, 5.- Si todas estas cualidades son encontradas en una persona, entonces está capacitado para la música; pero puesto que los dones naturales son diversos, y rara vez se hallan todos en un grado pleno en la misma persona, se observará que una persona se inclina más a una cosa, otra a algo distinto.

Quantz XI, 9.- Casi todo el mundo tiene un estilo individual de interpretación. Y cada uno [...] llegará siempre a hacer algo mejor que los otros.

El músico ideal dibujado en las próximas reflexiones tiene en común con el orador perfecto solamente algunas cuestiones. Debe poseer un compendio de cualidades difíciles de encontrar reunidas en una única persona. El músico perfecto aquí descrito es tan excepcional como el orador perfecto romano. Sin embargo, las cualidades a las que se van a referir los tratadistas del siglo XVIII son en su mayoría cualidades que podríamos calificar como técnicas: capacidades que tienen que ver con aspectos específicos de la disciplina. El carácter del orador, su formación, su amplitud de miras, la necesidad de estar en posesión de un conocimiento diverso, la filosofía, dentro de la misma, la ética, el *vir bonus dicendi peritus* de Catón el censor, todo ello emerge puntual y aisladamente, nunca de una forma sistemática, en el nuevo perfil retórico. Ninguno de los tratadistas parece percibir esta carencia sistémica. Lo

cual indica que, o no leyeron a Cicerón y a Quintiliano, o el prisma a través del cual los leyeron hace su propia selección, incluso a pesar de ellos mismos.

Quantz XVIII, 11.- Las principales cualidades de un buen cantante son: que tenga una voz buena, clara y nítida, con una cualidad uniforme desde el grave hasta el agudo; [...] debe tener buen oído y afinación [...]; debe saber realizar el *portamento* y la *messa di voce* de una manera agradable. [...]

Quantz XVIII, 12.- Un cantante que pueda presumir de tener todas estas cualidades es tan excepcional como un ser humano regalado con todas las virtudes.

Aunque censure al músico puramente técnico y ensalce al intérprete expresivo, C.P.E. Bach., finalmente, incide casi únicamente en los rasgos específicamente técnicos de la disciplina a la hora de perfilarlo. Llegamos así al punto clave de ruptura. Se ha roto, por el eslabón más necesario, la cadena de transmisión de conocimiento que vinculaba la Europa moderna con la Antigüedad clásica. Esta ruptura se hará ya plenamente evidente en los albores del siglo XIX, que terminarán de relegar el mundo antiguo al olvido, ocupando el vacío con anhelos distintos, humanos, sin duda, pero posiblemente, menos humanísticos.

C.P.E. Bach, "Introd.", I, 1.- El verdadero arte de tocar el teclado se fundamenta en tres principios tan estrechamente relacionados que ninguno puede darse sin el concurso de los restantes. Estos son: una digitación correcta, ornamentos adecuados, y una buena interpretación.

Observamos que se abre un margen: vamos leyendo y surge el pensamiento de que en este instante puede haber una posibilidad. Nos menciona C.P.E. Bach que una característica del buen músico es la buena interpretación. La reflexión parece una redundancia, mas todo depende de qué se entienda por buena interpretación. Es quizás el momento de hablar de la figura del orador en toda su dimensión, la dimensión completa y compleja que hemos visto en los tratados romanos. Sin embargo, el siglo XVIII ha permeado con su cientifismo hasta las capas más profundas, y la definición de buena interpretación no puede ser más técnica. Definición sin duda interesante y muy completa al respecto de los conocimientos que debe poseer el músico: gusto, criterio para elegir, atención al material, respeto al mismo al identificar los afectos latentes y encarnarlos, etc. Todo esto es necesario, y Cicerón y Quintiliano no lo ignoraron. Sin embargo, como hemos señalado, falta la clave del arco, la dovela que sostiene tanto al orador como el contexto retórico.

C.P.E. Bach III, 2.- ¿Qué implica una buena interpretación? La habilidad, a través del canto o del instrumento, de hacer al oído consciente del verdadero contenido y afecto de una composición.

Veamos qué es una buena interpretación, o un buen músico, para L. Mozart. Reflexiona en la siguiente cita sobre un aspecto técnico crucial que no mencionan los demás: la música es un arte en el tiempo, el músico es ante todo un artista que modela el tiempo. 'Todo depende de la medida del tiempo musical.' El músico ha de construir su interpretación sobre esa arquitectura temporal. Cuestión nada fácil, como todos sabemos, y que crea una diferencia de manera inmediata y contundente.

L. Mozart I, II, 1.- El compás determina el momento en que deben tocarse las diferentes notas y es a menudo lo que les falta a muchos que, a pesar de ello, han avanzado llegando bien lejos en la música y gozan de buena opinión ajena y de sí mismos. Este defecto se debe a haber descuidado el compás, en primer lugar. Todo depende de la medida del tiempo musical, de

manera que el profesor debe emplearse pacientemente para que el alumno lo comprenda correctamente, con diligencia y atención.

El único que aborda la formación del carácter del músico, aunque sea muy parcial y escuetamente, es Tosi, el menos ilustrado, y sin embargo el más humanístico, junto con Quantz, de todos los tratadistas abordados. Revela que la Ilustración aún está en formación y expansión, con lo cual la precisión técnica no se ha expandido por Europa más que en un grado incipiente. Veamos qué nos dice al respecto de lo que considera un buen cantante:

Tosi IX, 45.- Aunque el camino al corazón es largo y escarpado, conocido por pocos, una aplicación diligente podrá, sin embargo, dominar todos los obstáculos.

Tosi IX, 7.- Que no sea vulgar ni demasiado atrevido, si es que anhela el carácter de un joven con inteligencia y discernimiento.

Tosi IX, 18.- A primera vista, la arrogancia tiene la apariencia de habilidad, pero de cerca, puedo descubrir ignorancia enmascarada.

Tosi IX, 24.- Es vergonzoso cuando, al cantar a dos, tres, o cuatro partes, alguno sobresale ahogando así a sus compañeros; esto no es ignorancia, es algo peor.

Tosi IX, 58.- Los cantantes que no tienen nada más que la apariencia exterior, pagan a los ojos la deuda que le deben al oído.

La vocación como elección persistente

Mantener la aspiración a la excelencia, tensar la vocación hacia el más alto nivel, es un anhelo que el orador ha de cultivar no sólo en el período de formación, sino también a lo largo de toda la vida; lo cual lleva a trascender los límites de un oficio para invadir el espacio más amplio de la actitud vital de todo el arco de la existencia.

Tosi VI, 24.- Todo aquel que no aspire a la primera categoría inmediatamente comenzará a perder la segunda, y así poco a poco hasta situarse satisfecho en la última.

Asoman virtudes universales que nos conectan con los tratados romanos. Ha abierto el diálogo Tosi y lo continuamos con Quantz, que nos menciona la pasión, que hay que nutrir; el esfuerzo que ello implica; la dificultad que el tipo de vida de un músico comporta y la resistencia que se debe tener a los obstáculos; la reflexión, la constante búsqueda, el no conformarse ni con la medianía ni con el resultado inmediato, sino siempre aspirar a la excelencia. Para Quantz, como para Cicerón, la dificultad estriba no sólo en los límites que como ser humano el músico lleva en sí, sino también en la complejidad que el entorno profesional puede traer consigo.

Quantz “Introd.”, 8.- Más aún, aquel que desee la excelencia en la música debe sentir en sí mismo un incansable y permanente amor por ella, un afán y voluntad de dedicarle trabajo y esfuerzo, así como soportar firmemente todas las dificultades que se le presentarán en este tipo de vida.

Quantz “Introd.”, 16.- Es mediante el conocimiento y la visión que el aprecio y la pasión por una materia crecen.

Quantz “Introd.”, 7.- Hay muchos que tienen talento, son trabajadores, destacan sobre el resto, son merecidamente capaces de dirigir una orquesta, y, sin embargo, deben padecer la desgracia de ser acosados y obstaculizados como consecuencia de los celos, la avaricia, y otras innumerables razones, de tal manera que su talento nunca puede alcanzar la madurez.

Cic., *De Orat.*, II, 51, 209.- Y no sabría decir si no es con mucho la tendencia a la envidia la más acentuada de todas y si no hace falta más esfuerzo para reprimirla que para provocarla.

Esa vocación del orador, del músico, no puede ser inconsciente. Aparece un eco de la idea de Quintiliano acerca de que el orador que no tiene suficiente consciencia de sí mismo, nunca podrá considerarse un orador completo.

Quantz “Introd.”, 12.- Pues en la música, todo lo que se hace simplemente como sale, como un juego, sin reflexión ni deliberación, no da fruto. Al trabajo, fundamentado en un amor ardiente y un entusiasmo insaciable por la música, debe unirse la búsqueda constante y diligente, la reflexión y la revisión maduras. A este respecto, un orgullo noble debe prevenir al principiante de quedar fácilmente satisfecho, y debe motivarle para perfeccionarse gradualmente.

Capítulo III. La *pronuntiatio*

La entrega del discurso, la *pronuntiatio*, reclama, como vimos, la intervención de la voz, así como del gesto. Tiene por tanto un componente visual y otro auditivo, binomio que dio pie a los dos términos con los que la definieron Cicerón y Quintiliano: *actio* y *pronuntiatio* respectivamente. Es la fase del proceso retórico que más evidencia el vínculo con las demás artes escénicas. Como un actor, el músico debe conocer los entresijos de la psique humana, estudiarla, encarnarla. Tosi duda de las posibilidades al respecto de esto último:

Tosi IX, 31.- No estoy seguro de que un buen cantante pueda ser al mismo tiempo un buen actor; pues cuando la mente está dedicada a dos operaciones distintas, probablemente se inclina más a una que a otra.

Voz

Hemos reservado algunas de las reflexiones de las fuentes romanas para este apartado del siglo XVIII, con el objetivo de tener muy presente el nexo de las mismas con la música. Nos relata Cicerón lo siguiente:

Cic., *De orat.*, III, 102.- Nunca recita Roscio el siguiente verso con los gestos de que es capaz:

pues el sabio para virtud recompensa pide, no botín

sino que baja el tono del todo, para que en el próximo:

¿pero qué veo?, de hierro cercado los sagrados lugares ocupa

pueda hacer un inciso, y quedarse mirando y sentir admiración y estupor. Y aquel otro verso:

¿qué protección buscaré?

¡qué suave! ¡qué distendido! ¡qué poco teatral! pues se acerca

¡Oh padre!, ¡Oh patria! ¡Oh casa de Príamo!

donde no podría suscitarse un patetismo tal si se hubiera consumido agotado en el paso anterior. Y los actores no percibieron esto antes que los propios poetas, ni antes tampoco que los que hicieron la partitura; *pues unos y otros bajan un poco el tono y luego lo aumentan, atenúan los agudos y los elevan, se cambia el registro o lo mantienen.* *

Emplear un mismo tono para una declamación puede eliminar todo el potencial expresivo de unos versos, de un preludio, de un aria.

Cic., *De orat.*, III, 60, 224.- [La voz:] no hay nada más útil para mantener la voz que cambiar frecuentemente de registro, y nada más funesto que prolongar un mismo tono sin cambiarlo.

Q. II, XI, 15.- Pues no basta hablar únicamente en estilo conciso, o exacto, o mordaz [...]. Porque, como la cítara, no hay discurso perfecto si desde el tono más bajo al más alto no está templada en todas sus cuerdas.

Como indica Cicerón, la gama cromática ya debe estar latente en composición: los actores no la imaginan ni perciben antes que los propios poetas. La voz ha de utilizar sus inflexiones para definir el contorno del material verbal dejando que toda su riqueza aflore, de una manera instintiva más que metódicamente preparada. Ni Cicerón ni Quintiliano abogan por la intelectualización del arte de la interpretación escénica.

Cic., *De orat.*, III, 61, 227.- En toda voz humana hay en cierto modo un tono medio, propio de cada una; a partir de aquí, subir el tono poco a poco es tan elegante (pues empezar dando gritos queda un tanto montaraz) como a la vez saludable para ese mantener la voz del que hablábamos; [...] y lo mismo en dirección opuesta, existe en la distensión un tono muy bajo, tal como cuando se desciende en la escala de sonidos. Esta variedad y este recorrer todos los tonos de la voz logrará tanto preservarse a sí misma como aportar distinción a la ejecución del discurso. Pero os dejaréis en casa al flautista [que daba una nota para recuperar el tono] y al foro llevaréis sólo el instinto de esta práctica.

Q. XI, III, 45.- La voz se ha de disponer armónicamente de acuerdo con el motivo de las cosas de las cuales hablamos y con la actitud de los sentimientos, para no estar en disonancia con el discurso.

Por otra parte, Quintiliano incide en prevenir un error frecuente y universal: cuidado con confundir intensidad expresiva con ‘gritar en todas las partes del discurso’.

Q. II, XII, 9.- Pero estos sujetos buscan también en la pronunciación la forma de discursar de más impresionante manera; porque gritan en todas las partes del discurso [...]. 11.- Pero aquellos gritadores dan este nombre de fuerza oratoria a lo que más bien es violencia.

La gama de matices posibles de la voz trae al escenario la sutileza, de la cual emerge el verdadero potencial expresivo. La intensidad constante no sólo no lo garantiza, sino que lo anula. Es la voz, quizás, uno de los parámetros que más desnudo dejan al orador: si hay artificio, entonces se revela inmediatamente que no se está dando la presencia escénica. Al mismo tiempo, es la voz la forma que encarna de manera más completa la riqueza de matices de la que es capaz el espíritu del orador. No hay nada más difícil que declamar ‘ser o no ser’ de una manera vívida, significativa. El orador se halla entonces en una búsqueda obstinada de la calidad de la expresión con la que se dota a un texto.¹⁶⁰ Las palabras reclaman ser impregnadas por el espíritu del orador para llegar al oyente. El espíritu se encarna particularmente en la voz.

Cic., *Orator*, 56.- El que aspire al primer puesto en la elocuencia deberá pronunciar con tono agudo las partes violentas, con tono bajo las partes calmadas, procurará parecer grave con tonos profundos y patético con inflexiones de voz.

Q. XI, III, 46.- *Dentro de unos mismos pasajes y de unos mismos sentimientos hay, sin embargo, ciertas inflexiones de voz no tan grandes* [...] igual que los pintores después que han pintado algo con un solo color, dan mayor realce a unos detalles y otros destacan menos, porque sin esto ni siquiera habrían dado a los miembros su claro contorno. *

¹⁶⁰ “John Gielguld era quien mejor decía el verso de toda su generación. Nunca teorizaba. Su profundo sentido del significado era instantáneo. El acto físico de hablar enseguida daba vida a todo cuanto su pensamiento y su sentimiento pudieran ofrecer.” Peter Brook, *La calidad de la misericordia*, p.109.

La variedad de matices en la voz conduce a reflexiones sobre el parámetro de la dinámica en la música. Cuando se aborda este aspecto en el discurso sonoro hay que referirse, especialmente en el ámbito de la música de los siglos XVII y XVIII, a la necesidad de cimentar la mayoría de las decisiones interpretativas tanto sobre el sistema retórico como, dentro del mismo, muy especialmente sobre el parámetro armónico. Será la armonía la que dicte dónde pesa el sonido, dónde no; adónde se dirige la frase; cuál es la dinámica implícita de cada punto. Como nos indican los tratadistas, el nivel dinámico no tiene que ver con decidir hacer fuerte y piano epidérmicamente, sino que debe brotar de las tensiones internas de la estructura. El bajo conduce la armonía desde el cimiento, y la conciencia del mismo, así como de los criterios retóricos, definirá las decisiones dinámicas correspondientes. Estas decisiones brotarán de una reflexión racional cuyo cometido no es fijar la interpretación, sino abrir la puerta a lo intuitivo.

L. Mozart XII, 8.- De ello se deduce que habrá que prestar atención exacta a los pianos y fortes indicados, y no mantener siempre el mismo énfasis. Además, uno mismo debe saber cómo cambiar de piano a forte, aun sin indicación, y aplicar cada uno en el momento correcto; pues según el conocido refrán de los pintores, esto se llama claroscuro.

L. Mozart V, 12.- Se procurará obtener uniformidad en el sonido. Del mismo modo, la regularidad también deberá mantenerse mediante la alternancia de los matices fuerte y débil.

Quantz X, 3.- Tocar siempre en el mismo nivel dinámico pronto resultará tedioso.

Para que un orador, un músico, desarrolle el potencial de la voz, del sonido, de la manera más rica posible, ha de entrenar una difícil atención doble: ha de ser emisor a la vez que oyente al mismo tiempo, para ir modificando y ajustando la voz tanto a la interpretación que está realizando, como al espacio en el que habla, como a los oyentes que le reciben, como a los otros actores, o músicos, si se da el caso, con los que comparte escenario. Este desdoblamiento, este estar al mismo tiempo dentro del material encarnándolo en la máxima medida posible, y fuera, recibéndolo como si se escuchara por primera vez, es un requisito que exige una concentración particular, y una capacidad de ajuste o adaptación continua por parte del músico.

Gesto: los movimientos contrarios

M. I, VI, 6.- Las palabras tienen únicamente la lengua como herramienta; los gestos, sin embargo, pueden hacer uso de todas las partes del cuerpo.

La importancia del gesto, con la intervención del rostro, mirada, manos, cuerpo, tal y como la señalan Cicerón y Quintiliano, se da igualmente en los siglos XVII y XVIII, siglos

en los que las artes escénicas y plásticas estudian y utilizan el gesto de manera consciente para enfatizar lo expresivo.¹⁶¹ Sobre el rostro y la transparencia de la mirada:

Descartes.- No hay pasión alguna que no sea revelada por algún gesto de los ojos, y en algunas se manifiesta esto de tal modo que hasta los criados más estúpidos pueden ver en los ojos de su amo si está enfadado con ellos o no lo está.¹⁶²

Anselm Bayly, 1771.- [rostro y mirada] En muchas ocasiones, mediante ellos, el orador podrá influir más en el auditorio que por medio del lenguaje... pues una mirada a menudo tiene más fuerza o incluso impacto que las palabras.’¹⁶³

La Antigüedad clásica transmitió a la cultura europea los llamados ‘movimientos contrarios’. Este concepto se refiere a una elaboración gestual procedente del período helenístico¹⁶⁴ y muy desarrollada en el siglo XVII barroco, que el siglo XVIII hereda y matiza. En el plano que es un cuadro, o en las tres dimensiones que permite la escultura, así como el escenario, la figura humana puede situarse encadenando movimientos contrarios a lo largo de la misma con fines expresivos. Rostro en una dirección, torso en la opuesta, extremidades a su vez en un plano en dirección contraria. Las opciones son múltiples. El juego de opuestos elegido, así como el grado en el que se manifieste dicha oposición, encarnarán el grado de *pathos* o *ethos* de la figura. Este juego de contrarios, combinado con el conjunto del rostro, así como con la expresividad de la mirada, no tendrá la misma intensidad en el siglo XVII que en el XVIII, ni tampoco en la escuela italiana con respecto a la francesa o la germana. Veamos primero un extremo del espectro expresivo, aquel en el que se alcanza el máximo grado de *pathos*:

¹⁶¹ “Burmeister (1606) hace hincapié en las estructuras retórico-musicales de la *dispositio*, y recomienda a los cantantes seguir las instrucciones que sobre el manejo de la voz, los gestos y la actitud, hace Quintiliano a los oradores (*pronuntiatio*).” López Cano, *Música y retórica*, p. 45.

“*The art of Gesture: the Practices and Principles of Eighteenth-Century acting* by Dene Barnett (1987) shows how Quintilian’s treatise was used as an important source for the period. This is essential reading for singers wanting to use gesture for concert or stage performance.” Citado por Tarling, *The weapons*. Pág. 2.

¹⁶² Citado en López Cano, *Música y retórica*, p. 54.

¹⁶³ Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*. Pág. 248. Traducción de la autora.

¹⁶⁴ Véase la escultura del *Laocoonte y sus hijos*, s. III a. C.



David, Bernini, 1623

El impulso de las pasiones produce en el hombre un conflicto profundo el cual era representado por los artistas por medio de movimientos contrarios, ya fueran estos de la cabeza con respecto al cuerpo o de los ojos con respecto a la cabeza.¹⁶⁵

Estos movimientos contrarios pueden ser integrados especialmente por el más libre de los músicos a nivel gestual en el escenario: el cantante. Los movimientos contrarios permiten el mayor grado de patetismo, y al mismo tiempo, pueden, según el grado de confrontación gestual que se realice, matizar los extremos. Bernini es la imagen de la máxima expresividad dinámica. Las siguientes imágenes encarnan la gracia, la elegancia de los movimientos contrarios:¹⁶⁶

¹⁶⁵ Afirmación del historiador del arte Germain Bazin, citado por López Cano, *Música y retórica*, p. 67.

¹⁶⁶ “The detailed picture of 18th century acting which emerges from the descriptions by actors, teachers and dramaturges of the time, reveals an art of gesture which was highly articulate and capable of both Baroque intensity and grandeur, and the legendary subtleties of body language. In addition, this art displayed a beauty, nobility, clarity and ceremony which matched that of the verse and the music [...]” Dene Barnett, *The art of Gesture: the Practices and Principles of Eighteenth-Century acting*, Carl Winter Universitätsverlag, 1987, p. 7.



Imagen anónima que muestra las vestimentas de finales del s. XVII



Felipe V, Jean Ranc, 1723

En creación artística o en tratado, veamos una aproximación a la gestualidad de las manos presente en las artes plásticas, en la oratoria sagrada, y en el teatro.



Caravaggio, *Los discípulos de Emaús*, 1602



John Bulwer, *Chironomia*, London 1644¹⁶⁷

Este compendio de exploraciones del siglo XVII aparece reflejado en el trabajo gestual escénico del especialista en teatro barroco francés Benjamin Lazar a través de un exhaustivo

¹⁶⁷ “Bowler was a medical doctor who investigated communication between deaf people. Thus, he concentrated on the gestures of hands and fingers. The gestures he selected are based on similar ones described by Quintilian in the first century A. C. They were apparently commonly known, as can be seen in numerous paintings from the fifteenth to the nineteenth century.” Kubik & Leger (2009). *Rhetoric, gesture*. Bach Network UK, p. 55-76.

repertorio de movimientos contrarios (que engloban rostro, mirada, manos) en sus producciones de *comédie-ballet* y ópera de Lully.¹⁶⁸



Lully / Quinault, *Cadmus & Hermione*, 1673



Lully / Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670

¹⁶⁸ Lully, Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*. Dumestre, Lazar, Le Poème Harmonique, 2005. DVD Alpha 700.

Lully, Quinault, *Cadmus & Hermione*. Dumestre, Lazar, Skamletz, Le Poème Harmonique, 2008. DVD Alpha 701.

Los movimientos contrarios del cuerpo entero; la expresividad del rostro; dentro del mismo, la de la mirada; son estos los recursos de los que dispone el músico del XVII y hereda el del XVIII, para ‘incorporar’ el texto, dar cuerpo a los sonidos, a las palabras. ¿Cuándo debe acontecer el gesto? En varios tratados sobre el gesto se establece que éste ocurre o directamente en la palabra o un poco antes de la misma.

El gesto debe siempre anticiparse un instante a la palabra y finalizar con ella.¹⁶⁹

Esta gestualidad barroca que impregna los siglos XVII y XVIII aparece en diversos ámbitos escénicos, incluida la oratoria sagrada. Como indica Luis Robledo:

Me parece significativo que en su *Apparatus philosophicus* (Colonia, 1665), Juan Caramuel y Lobkowitz por dos veces considere la Retórica inseparable del movimiento corporal. [...] Se nos muestra la importancia que en la era del Barroco adquiere el cuerpo en movimiento, merecedor ahora de un apartado en la sistematización de las artes. La segunda vez que une Caramuel el movimiento corporal al ejercicio de la oratoria lo hace al explicar cada disciplina en particular. Al llegar a la retórica, dice de ella que procede [...] *regulando el movimiento de las manos de tal manera que parezca que con todos los miembros se habla y se manifiestan los sentimientos del alma*. (Caramuel 1665, 13). [...]

El primer tomo del *Trismegistus theologicus* (Vigevano, 1679) de Juan Caramuel es un monumental tratado sobre la comunicación no verbal y sobre la elocuencia del gesto. En él encontramos todo un tratado sobre quironimia, así como una sección en la que ofrece una completa sistematización de gestos y movimientos de la mano para uso de los oradores.¹⁷⁰

Mattheson, algo más de medio siglo más tarde, reclama para los géneros sacros musicales en particular, y la música en general, el mismo grado de gestualidad que el que se daba en el púlpito. Al mismo tiempo, exhorta a que el gesto brote del marco, así como de la obra.¹⁷¹

M. I, VI, 11.- Realmente, ahora parece como si los clérigos hubieran reservado la mercancía del gesto estrictamente para ellos mismos en la iglesia; pero ¿sería tan terrible si en el canto o en la música concertada el orador diera fuerza a sus palabras con los gestos apropiados?

M. I, XII, 15.- A menudo, las piezas sacras más serias se cantan y tocan de una manera tan desvergonzada, charlando, sonriendo autocomplaciente y frívolamente, que los devotos oyentes están muy molestos. Si vamos de la iglesia a la sala de conciertos, igualmente encontramos en los Conciertos poses maravillosas y diversamente impropias que, frecuentemente, no tienen nada que ver con lo que ocurre.

En lo relativo a los tratados musicales que hemos abordado, observamos que a un nivel general focalizan particularmente en la distorsión del recurso del gesto, en lo perjudicial de la mueca, más que en definir las posibilidades del mismo. Cicerón y Quintiliano presentaron un

¹⁶⁹ Jean Poisson, *Reflexions sur l'art de parler en public*, 1717, citado en Kubik & Leger, “Rhetoric, gesture Bach Network UK 2009, p. 55-76. Traducción de la autora.

¹⁷⁰ Véase Robledo Estaire, Luis (2003). El sermón como representación: teatralidad y musicalidad en la oratoria sagrada española de la Contrarreforma. *Revista de Musicología* n° XXVI, 1.

¹⁷¹ “The choice of appropriate stance and gestures related both to the prevailing passions and the tone and seriousness of different genres. In the theater and on the operatic stage, gestures could be showy and exaggerated; noble and refined gestures for tragedy; while less refined and out-of-balance postures were appropriate to comedy and grotesque characters. Church music demanded less ostentatious gestures than the theater, while more subtle and charming gestures were appropriate to the intimate setting of chamber music performance.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 247.

estudio exhaustivo del potencial gestual y corporal del orador. Esa amplitud en el tratamiento del tema está ausente de los tratados musicales del siglo XVIII, aunque veamos acuerdo tácito con los clásicos a la luz de las siguientes citas, que abordan someramente el asunto. Es evidente que los tratados muestran lo que podemos asumir eran algunas de las prácticas comunes de la época.

Tosi VI, 27.- Cuando el estudiante trabaje su lección en casa, que lo haga algunas veces delante de un espejo, no para enamorarse de su propia persona, sino para evitar esos movimientos convulsos del cuerpo o del rostro (pues así llamo a las muecas de un cantante artificioso) los cuales, una vez que se han arraigado, nunca le abandonan.

Quantz XI, 13.- Debe usted evitar todas las muecas y, en lo posible, intentar mantener siempre una constante compostura.

C.P.E. Bach III, 13.- Aquellos que sostienen que todo esto se puede alcanzar sin la intervención del gesto se retractarán de sus palabras cuando, debido a su propia insensibilidad, se encuentren sentados ante su instrumento como una estatua. Las muecas feas son, por supuesto, inapropiadas y dañinas; pero las expresiones adecuadas ayudan al oyente a entender el significado.

Quantz X, 3.- Un principiante debe evitar hacer gestos innecesarios o constreñidos con su cabeza, cuerpo, o brazos; aunque esto no es un asunto vital, producirán un efecto desagradable sobre los oyentes.

L. Mozart ubica, al pie de la imagen del grabado que abre su tratado, la siguiente cita:¹⁷²

Así pues, se convino que en el gesto no debe existir ni gracia fingida ni fealdad, de modo que no nos parezcan actores ni jornaleros.

Consideraciones sobre la *pronuntiatio*

Los tratadistas del siglo XVIII que nos ocupan son conscientes de la relevancia de una buena *pronuntiatio*, la quinta y última fase del proceso retórico. Recordemos que, si la *pronuntiatio* no está a la altura de todo lo precedente, el proceso retórico fracasa.

Quantz XI, 2.- Conocemos el efecto que tiene una buena entrega del discurso sobre las mentes de los oyentes; también nos consta cómo una entrega inadecuada perjudica el discurso más bellamente escrito.

L. Mozart XII, 1.- Todo radica en la correcta interpretación. La experiencia diaria ratifica esta sentencia. Algunos compositores poco formados se admiran y se tienen en gran estima a sí mismos al escuchar sus galimatías musicales interpretados por buenos músicos que son capaces de aportar, en el momento oportuno, los afectos en los que éstos ni siquiera habían pensado, así como de variar el carácter de la obra como nunca se les había ocurrido, consiguiendo que, en consecuencia, todo ese embrollo resulte soportable a los oyentes, mediante una buena interpretación. Y, ¿quién desconoce que a menudo las mejores composiciones se interpretan de forma tan miserable que incluso el mismo compositor tiene dificultad para reconocer su propio trabajo en ellas?

¹⁷² Enunciado falsamente atribuido a Cicerón, y que pertenece al tratado latino *Rhetorica ad Herennium*, Libro 3, XV. Citado en el grabado que abre la edición original de L. Mozart.

C.P.E. Bach III, 2.- Cualquier pasaje puede resultar transformado tan radicalmente al variar su interpretación que será difícilmente reconocible.

Igualmente, son conscientes de que un material de calidad no particularmente elevada puede verse iluminado por una *pronuntiatio* excelente:

C.P.E. Bach III, 13.- Pero dejemos que algún otro toque esto, una persona con una percepción delicada y sensible que conozca lo que implica una buena interpretación, y el compositor descubrirá, para su asombro, que hay más en su música de lo que él podría haber pensado o creído. Una buena interpretación puede, de hecho, mejorar la obra y conseguir la alabanza aun en el caso de una composición mediana.

M. II, IV, 62.- Diez compositores de calidad son frecuentemente incapaces de hacer un buen cantante, pero un buen cantante, [...] puede despertar a diez compositores que con frecuencia no son conscientes de dónde está la fuente de la que proceden sus brillantes ideas.

Desafío constante de la *pronuntiatio* es conseguir, y después mantener, la atención del público.

Quantz XVIII, 15.- Un instrumentista debe saber cómo mantener la atención constante de sus oyentes.

Quantz XVI, 31.- Es mucho más ventajoso para un músico conservar algo de su talento en la reserva, de tal manera que pueda ofrecer a los oyentes más de una sorpresa, mejor que desplegar todas sus habilidades de una vez [...].

Para no perder la atención del público, entre otros muchos requisitos, hay que hablar con claridad. El orador debe realizar una exposición transparente, no abstrusa. Quintiliano y Quantz se pronuncian de manera semejante:

Q. VIII, II, 24.- No debe ser preocupación nuestra que el juez nos pueda entender, sino que ciertamente no pueda dejar de entendernos.

Quantz XI, 7.- Es fundamental que el músico profesional procure tocar cada pieza con claridad y con tal expresión que resulte comprensible tanto para el conocedor como para el ignorante, y así agradar a ambos.

Y al respecto de la definición del sonido musical, Quantz precisa:

Quantz X, 22.- El principiante debe esforzarse especialmente en aprender a tocar todo lo que acometa con claridad y redondez. [...] Esta correcta ejecución es lo más esencial y a la vez lo más difícil al tocar. Una interpretación será siempre defectuosa si carece de ella.

Quantz XI, 11.- Una correcta ejecución debe ser *redonda y completa*. Cada nota debe tocarse con su valor correcto y su tempo correcto. [...] Las notas largas y halagadoras deben ligarse unas a otras, pero las notas saltarinas y alegres deben destacarse y separarse unas de otras.

Recordemos el concepto de *héxis*, o entregar el discurso sin transmitir al oyente la tensión de la dificultad, ni tampoco la sensación de estar en el límite técnico real o imaginario del músico. Este concepto fue abordado por Quintiliano, y Quantz lo presenta igualmente:

Quantz XI, 13.- La ejecución debe ser *fácil y fluida*. No importa cuán difíciles sean las notas interpretadas, esta dificultad no debe hacerse evidente en el intérprete.

Quantz XVI, 16.- Cuando, tras mucha práctica, una persona ha alcanzado gran facilidad, no debe abusar de ella. [...] Los jóvenes frecuentemente tocan todo lo que encuentran, ya sea un

Presto, un Allegro, o un Allegretto, a la misma velocidad. Al hacerlo así creen incluso estar superando a otros.

Quantz “Introd.”, 16.- Los oyentes no deberían percibir ningún esfuerzo trabajoso, sino la naturaleza sola brillando a través de todo.

Abordemos por último las referencias al respecto de la ‘cualidad viril’ que ya Quintiliano mencionó, o esa firmeza y solidez necesarias en el orador. L. Mozart y C.P.E. Bach, de nuevo en un mundo aún androcéntrico, afirman algo muy similar.

L. Mozart, II, 5.- Tanto quienes sujetan el arco pensarán que el modo prescrito anteriormente es mucho más adecuado para obtener del violín un sonido bien hecho y viril.

L. Mozart V, 2.- El violín debe ser encordado con firmeza desde el principio. Por la siguiente razón: para que, a través de la fuerte presión de los dedos, así como de la resistencia del arco, se fortalezcan las falanges y así se logren pasadas de arco fuertes y viriles. Pues, ¿qué puede resultar más insípido que la falta de firmeza para sostener el violín correctamente, y con el arco (que a menudo sólo se sujeta con dos dedos) apenas rozando las cuerdas, generar un sonido tan artificial cerca del puente del violín que sólo se pueden oír algunas notas siseando aquí y allá, lo que lleva al oyente a no saber qué se pretende expresar, pues todo parece solamente un sueño? Por ello, el violín deberá encordarse con más tensión; habrá que procurar tocar siempre con seriedad y virilidad.

C.P.E. Bach Intr. I, 13.- El toque en el clavecín no debe ser ni demasiado ligero ni afeminado.

Para emocionar tiene que emocionarse él primero

El escenario genera una de las paradojas más bellas que existen en las artes: que algo que es completamente falso, fingido, al mismo tiempo comunique una gran verdad. Como vimos, si el orador quiere que el público sienta, ha de sentir él primero. Si quiere que el público vea, ha de ver él primero. Para ello es necesario un tipo peculiar de entrenamiento: el que permite tener a disposición tanto en el estudio como en el escenario el huido acceso a la emoción. Recordemos que esta emoción o afecto no tiene que ser necesariamente biográfica. Los siglos de la música retórica van a asumir este asunto, en general, desde idéntica perspectiva, procedente del pensamiento clásico. Como en Aristóteles, Cicerón, y Quintiliano, los afectos no pertenecen al mundo individual y subjetivo del artista, sino que son expresiones universales de lo que es la ira, la tristeza, la alegría, etc. Estamos en la era del arte como mimesis.¹⁷³ Los afectos barrocos, y, por ende, los del siglo XVIII, son expresiones universales de estas categorías con las que cualquier oyente puede resonar sensiblemente con tanta intensidad como en el caso de que fueran emociones románticas subjetivas. Que sea de carácter universal y objetivo no le resta ni impacto ni profundidad. Tampoco que el afecto

¹⁷³ “Una aportación importante al respecto fue la aparición en 1746 de *Les beaux arts réduits à un même principe* de Charles Batteux (1703-1780) (BATTEUX, 1746), cuyas teorías fueron difundidas en Alemania por el mencionado Johann Christoph Gottsched. Batteux y Gottsched consideraban la imitación no sólo como el principio inspirador de todas las artes, sino también su principio ordenador: como la naturaleza tiene leyes universales e inmutables, el arte que quiera imitarla tendrá que asumir otro orden de leyes con el mismo carácter de universalidad.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p.593.

sea, por ejemplo, un lamento universal elimina el imperativo de ser experimentado en la *pronuntiatio* por el músico para ser transmitido.

Leamos a Mattheson, el único de entre todos los tratadistas del s. XVIII de este estudio que apela a la emoción biográfica para crear un acceso a la emoción escénica. Quantz se manifiesta en profundo desacuerdo con él, y por tanto, en consonancia con Quintiliano y la *simulatio* como opción legítima rebosante de autenticidad.¹⁷⁴

M. I, III, 62.- Un compositor de piezas amorosas *debe utilizar sus experiencias, ya sean pasadas o presentes*. Así, encontrará el mejor ejemplo de este afecto *en él mismo* y será, por tanto, más capaz de expresarlo musicalmente. Si no ha experimentado él mismo los sentimientos intensos propios de esta noble pasión, mejor será que deje el asunto aparte. Tendrá éxito en todo menos en esta emoción tan tierna. *

M. I, III, 68.- Como el amor, la tristeza debe ser sentida y experimentada más que ninguna otra emoción si uno quiere encarnarla musicalmente.

Quantz XVII, VII, 17.- Hay aún otra regla para alcanzar una armoniosa ejecución en la orquesta que puede recomendarse a todo aquel que desee convertirse en un buen músico: al interpretar una composición musical, debe entregarse completamente al *arte de la simulación*. Este arte de la simulación no sólo está permitido, sino que es absolutamente necesario y no ofende a la moral. Aquél que se esfuerza toda su vida en dominar sus pasiones tanto como le es posible no hallará dificultad en simular en sí mismo la pasión requerida en la pieza que va a interpretar. *Sólo entonces tocará bien, como si lo hiciera desde el alma*. El que no entienda este loable *arte de la simulación* no será un músico en el verdadero sentido del término, más bien no resultará mejor que un artesano común, incluso aunque esté equipado con todo el contrapunto del mundo, y pueda tocar toda proeza técnica posible en su instrumento. Son muchos, desafortunadamente, los que a menudo prefieren practicar el arte de la simulación en la vida cotidiana mejor que emplearlo al servicio de la música, en donde deviene tan inocente como en las otras circunstancias es ilícito. *

En Mattheson encontramos en germen lo que será la emocionalidad romántica, que recurrirá de manera absoluta al mundo interior del artista para verterlo en la obra. Nos parece muy reveladora la reflexión de Quantz: la verdadera interpretación, el vuelo creativo, la libertad de sentir, sólo se alcanzan si se actúa, no si se sobrecarga con un exceso de realidad biográfica el material artístico, lo cual convierte la obra y la acción interpretativa en materia densa, pétrea, predefinida. El artista en ese caso ha decidido de antemano qué quiere sentir. En la reflexión de Quantz, es en el momento de la representación que se reacciona y se levanta el vuelo, activando las potencias, como indicaba Quintiliano, de la sensibilidad y la imaginación. El mismo Quantz, Tosi, C.P.E. Bach, y L. Mozart apelan a sentir para que sienta el público, lo cual es posible dentro de la mimesis de una manera absolutamente vibrante y completa, *orgánica*, sin necesidad de apelar a lo individual.

Tosi IX, 44.- ¡Oh, qué gran maestro es el corazón! [...] Finalmente, convenza usted al mundo (lo cual no está en mi poder) de que únicamente del corazón ha aprendido ese *je ne sais quoi*, ese encanto agradable que tan sutilmente pasa de vena en vena hasta llegar a la misma alma.

¹⁷⁴ “En Quantz [...] se da la asunción retórica del concepto de imitación de la naturaleza como imitación (o representación) de los afectos.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p.596.

C.P.E. Bach III,13.- Un músico no puede conmover a otros si él mismo no está conmovido. Necesariamente ha de sentir todos los afectos que espera incitar en el público, pues la revelación de su propio sentir estimulará una emoción parecida en el oyente. [...] Y así, variando continuamente las pasiones, apenas habrá calmado una cuando ya estará incitando la siguiente.

Quantz XI, 15.- Finalmente, una buena ejecución debe ser expresiva y apropiada para cada pasión que encontremos. [...] El intérprete debe ambicionar encarnar los principales afectos que él va a expresar.

L. Mozart I, P.III, 27.- De todos los términos técnicos explicados se trasluce claramente que debe hacerse gran esfuerzo en introducir al intérprete en el carácter dominante en la pieza, de modo que penetre en el alma de los oyentes y despierte sus emociones. Así, antes de empezar a tocar, debemos considerar todos los aspectos necesarios para la razonable y correcta interpretación de una pieza musical bien escrita.

L. Mozart VII, 1.- Hemos visto en el anterior capítulo que el arco lo cambia todo. Ahora nos convenceremos completamente de que el arco da vida a las notas, que crea tanto una melodía modesta como una frívola, tanto una seria como una graciosa, tanto una empalagosa como una seria y sublime, tanto una triste como una alegre, y, por tanto, que es el medio a través de cuyo uso racional se puede despertar en los oyentes los afectos indicados.

En Mattheson, finalmente, hallamos una apelación al misterio de lo irracional. Aun indagando y explicando todo lo que podamos al respecto de la psique humana cuando produce y recibe emociones, las mismas proceden de zonas inconscientes, de manera que, en una interpretación artística, siempre quedará algo que permanezca inexplicado.

M. I, III, 83.- Los afectos especialmente son como el mar insondable; no puede vaciarse, aunque lo intentemos. Un libro puede presentar sólo una mínima parte [de este tema], de tal manera que será mucho lo que quede sin decir, dejado a merced de la sensibilidad de cada uno en estos asuntos.

Sobre las pasiones heroicas

El auriga platónico no es un héroe por imponer su dominio, su fuerza, o su voluntad al mundo.¹⁷⁵ Es un héroe porque es dueño de sí mismo. En esta línea clásica, Mattheson indica:

M. I, III, 96.- El compositor debe formar su imagen [la del afecto] pensando en un héroe. *Demasiado fuego no hace al héroe verdadero. Más bien la ausencia total de miedo, con un espíritu firme que no se vea desazonado ni agitado por nada.* Un espíritu de este tipo no vacila ni ante argumentos inteligentes ni ante pasiones encendidas. La imagen que el compositor debería llevar en mente no es la de un fuego colérico, sino la de una calidez valerosa. *

A la hora de encarnar retóricamente las pasiones heroicas, existe el riesgo del desenfreno, o del alarde de dominio técnico, o incluso, como vemos reflejado en el texto, es incipiente una inclinación por la exaltación de la energía, propia del heroísmo que impregnará el Romanticismo. El artista presenta entonces en el escenario el máximo ejemplo del imperio

¹⁷⁵ Platón ilustra su concepción acerca de la constitución interna del alma humana con la alegoría del auriga que conduce un carro tirado por dos caballos alados. El auriga representa la razón que debe guiar al alma y sus pasiones (los caballos) hacia la verdad.

de la voluntad, que somete los desafíos técnicos que asume, y somete igualmente al auditorio, sobre el que ejerce un poder absoluto. Quantz precisa, en la misma línea que Mattheson, que al tocar o cantar un *allegro* no se trata de triunfos, dominios, ni excesos, sino del afecto *dinámico*, siempre transmitido con esencia retórica al mismo tiempo que gracia, elegancia, compostura, dominio de sí.

Quantz XII, 11.- No obstante toda la vivacidad que se requiere en el Allegro, usted no debe perder nunca su compostura. Pues todo aquello que se toca apresuradamente causa en sus oyentes ansiedad más que satisfacción. Su meta principal ha de ser siempre la expresión del afecto, no tocar velozmente. Podría construirse una máquina musical técnicamente equipada para que tocara algunas piezas con una velocidad y exactitud tan notorias que ningún ser humano pudiera igualarla ni con sus dedos ni con su lengua. Sin duda provocaría asombro, *pero jamás podría conmovernos*; y habiéndola escuchado varias veces, y comprendido su construcción, usted incluso dejaría de sentirse asombrado. Por consiguiente, aquellos que anhelan mantener su superioridad sobre la máquina, y que quieran conmover a la gente, *deben tocar cada pieza con el fuego adecuado*; pero deben también evitar el apresuramiento inmoderado, si no quieren que la pieza pierda todo su encanto. *

El siglo XIX no nos permite, con demasiada frecuencia, acceder al siglo XVIII. La música que encarna pasiones heroicas, e incluso la que no lo hace, se ve retratada con frecuencia con un tipo de intensidad decimonónica imperiosa e invasiva que ya mostraba su raíz en los primeros tiempos de la modernidad.

Público, críticos, salas

Quantz XVIII, 8.- Si la opinión sobre una pieza de música ha de ser razonable y justa, hay que siempre prestar atención principalmente a tres cosas, que son: a la pieza en sí; a su intérprete, y a los oyentes. [...] El lugar en el que se interpreta una composición puede poner muchos obstáculos en el camino de un juicio equitativo.

Recordemos que tanto Cicerón como Quintiliano tenían presente la importancia del público, así como la necesidad de que el orador fuera consciente de su configuración y se adaptara a las distintas circunstancias y personas, sin traicionarse a sí mismo.

Quantz XVI, 20.- Todo aquel que desee ser escuchado en público debe tener bien en cuenta a sus oyentes, especialmente a aquellos a los que es más importante agradar. Debe considerar si son o no entendidos. [...] Ante puros aficionados que no entienden nada de música, hará mejor en tocar piezas en las que la melodía sea brillante y agradable. Para evitar aburrir a dichos aficionados, puede tocar el Adagio un poco más rápido de lo usual.

Quantz XVI, 21.- Las piezas que se hallan compuestas en tonalidades difíciles deben tocarse sólo ante oyentes que entiendan el instrumento, y que sean capaces de captar la dificultad de esas tonalidades en él.

Quantz XVI, 22.- Para congraciarse con sus oyentes, es muy beneficioso conocer sus humores (colérico, melancólico, alegre.). Un músico debe prestar tanta atención como pueda a este asunto. 23.- Generalmente, este prudente principio es observado menos por aquellos a los que reconocemos de hecho como músicos consumados y capaces. [...] Como resultado, a menudo no ganan más que la reputación de ser unos consumados pedantes.

C.P.E. Bach III, 14.- Se puede observar, a partir de los muchos afectos que la música encarna, que el músico consumado debe tener especiales dotes para ello, y ser capaz de emplearlos sabiamente. Debe sopesar cuidadosamente a su auditorio, su actitud ante el contenido expresivo de su programa, el lugar en sí mismo, y otros factores adicionales.

Se asume que el público, en un cierto sentido, es siempre juez, y tiene expectativas que espera ver cumplidas.

Quantz XVIII, 1.- Ningún otro arte se halla tan sometido a un juicio indiscriminado como la música.

Quantz XVIII, 4.- Rara vez concedemos a un músico el tiempo necesario para que demuestre su habilidad o su falta de ella.

Quantz XVIII, 10.- En general, usted no sobrepasará los límites de la equidad si, al hablar de una composición o un músico, usted dice que *ellos no le agradan*, mejor que *ellos no valen nada*.

Entre el público, hallamos la figura del crítico. El músico estará sometido al dictamen de unos y de otros, y saldrá al escenario con la conciencia de su presencia. Quizás, en alguna ocasión, anhelando más de lo conveniente el aplauso. Para guiar al alumno en la comprensión de un contexto tan complejo, Tosi y Quantz nos aconsejan:

Tosi IX, 26.- Las críticas de los amigos que tienen conocimiento enseñan mucho, pero aún traen más ventajas las de los críticos malévolos. Pues cuanto más intentan descubrir defectos, mayores beneficios se pueden recibir de ellos sin ninguna obligación.

Quantz XVIII, 2.- Con frecuencia pedimos demasiado. [...] Si fuera posible para todos los músicos tocar con la misma competencia, y el mismo gusto, perderíamos la mayor parte de nuestro placer en la música, debido a una ausencia de agradable variedad.

Quantz XVI, 33.- La alabanza debería tomarse más como halago que como verdad, especialmente si procede de buenos amigos. La verdadera realidad se puede descubrir antes a través de los enemigos sensatos [...]. Por otro lado, cuando encuentre personas que sólo censuran y nunca alaban, los cuales quizás debido a motivos ocultos persiguen condenar todo lo producido por alguien a quien consideran menos importante que ellos mismos, usted no debe dejarse descorazonar completamente. Usted debería intentar sentirse gradualmente más seguro de su habilidad, y cuidadosamente determinar hasta qué punto estas personas están fundamentadas [...]. Si usted encontrara algo que pudiera mejorarse, esfuércese diligentemente en ello; y en cuanto al resto, soporte un exceso de crítica con una compostura generosa.

Del público pasamos, por último, a las estancias en donde se interpreta la música. Hay que tener en cuenta las distintas salas de los diferentes contextos: palacio, templo, espacios diversos al aire libre. Todos estos espacios, verdaderas cajas de resonancia del sonido, son un componente real de la ejecución musical, así como de la comunicación retórica para el músico. Son igualmente relevantes tanto el elemento acústico como el simbólico. Teniendo en cuenta el primero, L. Mozart nos indica lo siguiente al respecto de la articulación deseable del sonido en la música del XVIII que se realiza en salas con abundante resonancia, ya sea el palacio, o el templo.

L. Mozart I, III, 20, [nota a pie de página] .- Este tipo de notas han de tocarse con fuerza y, muriendo gradualmente, mantenerlas sin presión adicional *a posteriori*, al igual que muere poco a poco *el sonido de una campana* después de golpearla con fuerza. *

Nos permitimos señalar la relevancia de esta breve nota a pie de página al respecto del ideal sonoro del siglo XVIII, tan teñido aún hoy en algunas de nuestras interpretaciones actuales por la única referencia sonora decimonónica del *legato* omnipresente.

Tosi IX, 23.- Debería graduar su voz de acuerdo con el lugar en el que cante; pues sería completamente absurdo no hacer una diferencia entre una pequeña sala y un amplio teatro.

Quantz XVI, 18.- En un espacio amplio, en donde se dé mucha resonancia, y en donde el cuerpo acompañante sea muy numeroso, una gran velocidad genera más confusión que placer. [...] Las partes armónicas deberían cambiar únicamente cada compás, o cada medio compás. 19.- En una sala pequeña, por otro lado, donde pocos instrumentos están dispuestos para el acompañamiento, el músico puede recurrir a concertos que tengan melodías alegres y galantes, y en las cuales la armonía cambie más rápidamente que cada medio compás o compás completo. Estas obras pueden interpretarse más rápido que las anteriores.

Epílogo: vectores de polinización

Sobre el Tratado de C. P. E. Bach leemos:

La crítica contemporánea más extensa del *Tratado* apareció en la *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. En ella, el trabajo de Bach se equipara al nivel del *Tratado* de Quantz, el de L. Mozart, y el de Tosi en la traducción de Agricola con sus comentarios añadidos.¹⁷⁶

Veamos brevemente cuál fue la difusión de estos tratadistas que son puestos a la par por el crítico. Observar su difusión a través de las ediciones y reediciones de sus tratados es seguir el itinerario de una despedida: las últimas reminiscencias que hemos podido observar del perfecto orador de Cicerón y Quintiliano, puntuales, no sistemáticas, y más bien incompletas, se difuminan conforme el siglo XVIII entra en el XIX y los tratadistas son sustituidos por otros que exploran las nuevas posibilidades y los nuevos estilos.

Pier Francesco Tosi edita *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, en Bolonia (1723). La traducción inglesa *Observations on the Florid Song* es de 1743 (Trans. by John Ernest Galliard, London: J. Wilcox).¹⁷⁷ Acto seguido aparece una significativa traducción al alemán en Berlín en 1757, significativa por el añadido de comentarios a la edición original por parte del traductor, el músico y teórico Agricola.¹⁷⁸

El *Tratado* de Quantz fue publicado en 1752 en Berlín en dos ediciones: una en alemán y otra en francés, una circunstancia que es sin duda llamativa, y que debemos considerar excepcional para aquella época.¹⁷⁹ El libro tuvo una amplia difusión en Alemania, donde se volvió a publicar en dos ocasiones, en 1780 y 1789.

¹⁷⁶ Citada en la introducción de la edición inglesa de su *Tratado*. Editor W. Mitchell, *Essay...*, Norton 1949, p. 10.

¹⁷⁷ “Aunque no tan amplio y exhaustivo como el de Agricola, el trabajo de Galliard destaca por su claridad y su concisión, cualidades a las cuales debe, posiblemente, su amplia difusión, y que, en la redacción italiana de Tosi, brillan por su ausencia.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p. 638.

¹⁷⁸ “Un dato importante a tener en cuenta es que Agricola había sido alumno de Quantz desde 1741, y frecuentaba sus mismos ambientes en Berlín. Agricola no se limitó sólo a traducir el texto de Tosi, sino que actualizó su lenguaje anticuado, y amplió notablemente sus contenidos, añadiendo, además, numerosos ejemplos musicales, con el resultado de un libro de 239 páginas, el doble que el original. En este sentido, el texto de Agricola resulta hoy sumamente útil para interpretar y esclarecer las indicaciones, a veces vagas y confusas, de Tosi. Esto lo ha convertido en una de las fuentes más importantes para la interpretación histórica, junto con los de Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach y Leopold Mozart. Obviamente, en el periodo de la redacción del *Versuch*, Quantz no podía conocer el libro de Tosi-Agricola, que se publicaría cinco años después. Sin embargo, podía estar al corriente del trabajo preparatorio, e intercambiar opiniones con su alumno. [...] No hay que olvidar el dato importante de que, en 1751, Agricola se había casado con la soprano italiana Benedetta Molteni, prima donna de la Ópera de Berlín (HELM/BERG, 2001), que seguramente pudo contribuir a la interpretación del enrevesado verbo de Tosi.” Cirillo, *Johann Joachim Quantz*, p. 638.

¹⁷⁹ “The french version may also have been prepared for the benefit of his patron, King Frederick of Prussia, who had difficulty reading and speaking German.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 249.

Quantz, Prefacio.- Así, para que mi libro, que he escrito en alemán, pueda ser útil para otras naciones, lo he traducido al francés.

El *Tratado* de C. P. E. Bach fue calificado por Haydn como ‘la escuela de todas las escuelas.’¹⁸⁰ Mozart, Beethoven y Clementi añadieron su respaldo. El tratado se había convertido en un libro de instrucción musical conocido durante toda la segunda mitad del siglo XVIII. Más o menos 1000 ó 1500 copias se vendieron antes de editar las revisiones de ambas partes del tratado. Añadiendo a este número de lectores el de todos aquellos que tomaran prestado el libro, o que lo copiaran (prácticas habituales), la cifra asciende a una cantidad significativa de músicos influenciados por el mismo antes de que acabara la centuria.

La primera edición del tratado de L. Mozart data de 1756.¹⁸¹ Diez años más tarde, en 1766, se edita la traducción del tratado al holandés. Acto seguido una traducción francesa publicada en París en 1769. Esta traducción aparece editada en 1778 con privilegios reales. De 1769-1770 data la segunda edición en lengua alemana, revisada y ampliada con respecto a la primera. En 1787 se publica la tercera y última revisión en lengua alemana, poco antes de la muerte de su autor.

El resto de ediciones son todas *postmortem*. En 1791 y 1800 aparecen reediciones en lengua alemana. En 1801, reedición francesa. En 1804, 1817 y 1818 reimprimen de nuevo la obra en lengua alemana. En 1812 aparece una traducción parcial inglesa en Londres. En español conservamos en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid una copia de datación imprecisa, aproximadamente en torno a 1830, fecha de fundación de dicho Conservatorio. A principios del siglo XIX se publican métodos más modernos como el de Spohr en Viena (1832) o Campagnoli en Milán (1802), que responden al nuevo estilo romántico y que toman el relevo.

El perfecto orador, desdibujado y notablemente en declive en su esencia, desaparece por completo del escenario dejando el espacio al músico romántico, que todavía hoy confunde al músico retórico. La ruptura completa con la Antigüedad clásica es ya un hecho consumado en los albores del siglo XIX. Dado que nos hallamos ante dos mundos diferenciados, solicitemos, por ello, al músico romántico, que aún habita en nuestro firmamento, que no se solape con el músico retórico.

Cic. *De Orat.*, II, 72, 295.- Me esfuerzo no tanto en ser útil a las causas en las que participo como en no resultar un obstáculo. Y no es que no crea que no hay que esforzarse en ambas direcciones, sino que, con todo, resulta más indecoroso para un orador perjudicar a una causa que no haberle sido de provecho.

¹⁸⁰ Introducción al C.P.E. Bach, *Essay on.....*, 1949, p. 2.

¹⁸¹ Véase el estudio preliminar a la edición en castellano. Arpeggio. 2011.

TERCERA PARTE:

El discurso sonoro

Introducción

El discurso retórico es el fruto del orador. Las reflexiones al respecto que realizaron los oradores romanos son muy reveladoras. Al asumir su extrapolación a la música, y verlas encarnadas en dos ejemplos específicos de música del siglo XVIII, el intérprete puede que contemple, de manera más completa, todo lo que se halla tras lo evidente en su aproximación a un aria, o a una obra de mayores dimensiones. La música fundamentada en la retórica deviene discurso sonoro, como vamos a observar en dos arias de J. S. Bach pertenecientes a la *Pasión según San Juan* y *Pasión según San Mateo*, obras compuestas en 1723 y 1727¹⁸² respectivamente. “Ach, mein Sinn” para tenor y orquesta (*Pasión según San Juan*) y “Erbarme dich” para alto, violín obligado, cuerdas y bajo continuo (*Pasión según San Mateo*) se sitúan, dentro del arco del relato evangélico que abarca una Pasión, en idéntico punto narrativo: la negación de San Pedro.

Extraer ambas arias de las obras a las que pertenecen para observarlas bajo una lente es contemplarlas como si constituyeran un díptico, cuyas hojas, en este caso, son antagónicas. La imagen muestra, en claro contraste, el orden frente al caos, la dialéctica del Siglo de las Luces. El orden: la segunda hoja del díptico, “Erbarme dich”, es un *aria da capo*. Nos servirá como referente del aria que materializa el discurso retórico sonoro. Es esta aria una reflexión íntima escrita desde un sentido metafísico del equilibrio. La Creación no se ha descompuesto cuando el alto, un niño, canta, en diálogo con un violín, pues la piedad solicitada se intuye concedida. La dualidad culpa-redención se disuelve en una síntesis armónica de contrarios. El aria da una respuesta a la profunda necesidad de orden ante lo que puede desafiarlo en un momento clave de la narrativa. Por el contrario, la primera hoja del díptico: “Ach, mein Sinn”, no es un *aria da capo*. Su estructura libre, abierta (elección retórica), refleja una voluntad de concretar el caos. No canta un niño, canta un hombre, la voz en registro de tenor. Canta el hombre universal confrontado con su propio abismo. La dualidad culpa-redención se intensifica y no parece haber síntesis posible. El mundo ya no es Creación, se desintegra, y no ‘hay donde esconderse’. Nos va a ofrecer el negativo de la estructura habitual de un discurso retórico sonoro.

Vamos a observar en qué medida se encarna todo el sistema retórico concretado específicamente por Cicerón y Quintiliano en un marco musical que pertenece al siglo XVIII germano, su último reducto. Damos para ello el último paso imprescindible: ir de los tratados a la música. Para ello hemos seleccionado las reflexiones de Cicerón y Quintiliano que tienen que ver con el aspecto técnico compositivo de la disciplina retórica. Recorreremos qué nos comentan sobre el discurso, sobre su estructura, etc. Veremos qué suscriben de todo ello los tratadistas del siglo XVIII estudiados. Y por último observaremos si la música, tal y como la concibe Bach, se fundamenta o no en esos parámetros.

¹⁸² La obra se interpretó incuestionablemente el Viernes Santo de 1729. El musicólogo Joshua Rifkin ha demostrado que se estrenó el Viernes Santo de 1727. Rifkin, Joshua (1975). The chronology of Bach's S. Matthew Passion. *The Musical Quarterly*, 61:360-387.

Si hay una figura que encarna al orador perfecto en el siglo XVIII es J. S. Bach. Todo lo que Cicerón y Quintiliano han trazado en la primera parte de este estudio se ve personificado en él de una manera sostenida a lo largo de su vida.¹⁸³ Su amistad con Birbaum, profesor de retórica en la Universidad de Leipzig, condujo al siguiente comentario del profesor en defensa del compositor ante la crítica de Scheibe, que calificó la música del compositor como ‘artificial’:

Bach conoce tan a la perfección la analogía entre el arte de la composición de una obra musical y el arte de la retórica, que la gente no sólo le escucha con satisfacción y deleite cuando expone lúcidamente las semejanzas y correspondencias entre los dos, sino que también admiran la lograda materialización de ambos en sus obras.¹⁸⁴

El orador piensa en lo que quiere decir, lo articula en un discurso estructurado, le da forma lingüística, lo memoriza, lo entrega en el foro o en el senado: *inventio- dispositio- elocutio- memoria- pronuntiatio*. El músico-compositor es un orador, con la diferencia de que, frecuentemente, la *memoria* y la *pronuntiatio* no están en su mano, sino que son cometido y responsabilidad del intérprete. Con todo lo que aporte de propio el *otro*... ¿dará vuelo a la obra? ¿escuchará el material, como nos aconsejaban L. Mozart, C.P.E. Bach, y los oradores romanos? El material: sonido y palabra, que portan en sí sus leyes y sus claves. Muchas de las respuestas a nuestras preguntas interpretativas las ofrece la música misma.

[J.M. Gesner, Nota a pie de página en una edición de *De Institutione Oratoria* de Marco Fabio Quintiliano. Göttingen, 1738, II/432. Original en latín.]

Todo esto te parecería, Fabio, totalmente irrelevante si tú pudieras, llamado del Hades, ver a Bach -por citar sólo a él, ya que fue hasta no hace mucho tiempo colega mío en la Escuela de Santo Tomás de Leipzig-; ver cómo tañe con ambas manos y todos los dedos nuestro teclado [...]; cómo se da inmediatamente cuenta, a pesar de tener la parte más difícil y estar en medio del tañido más fuerte de los músicos, de cuándo y dónde hay algo que es impreciso; cómo mantiene a todos unidos, ayudando en todo momento, y si algo se tambalea, restableciendo el equilibrio; cómo siente el compás en todas sus partes, examina con oído agudo todas las armonías y entona todas las voces con la propia limitada garganta. Siendo en todo lo demás un admirador entusiasta de la Antigüedad, creo, sin embargo, que el amigo Bach solo, y quien pueda quizás asemejarsele, supera varias veces a Orfeo y veinte a Arion.¹⁸⁵

¹⁸³ Véase: Ramón Andrés, *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Acantilado 2005; John Butt, *The Cambridge companion to Bach*, Cambridge 1999; John Butt, (Ed.), *Vida de Bach*, Akal 2003.

¹⁸⁴ Citado por Tarling, *The weapons*, p. 7.

¹⁸⁵ Citado en Schulze, Hans Joachim (Ed.), *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Alianza Música 2001, p. 110.

Capítulo I. La Pasión oratorio: origen y transformaciones

La liturgia cristiana establece la lectura de la Pasión durante la celebración del Domingo de Ramos y del Martes, Miércoles y Viernes Santo. Al servicio de Vísperas del Viernes Santo de la liturgia luterana, que conservó esta práctica tras la Reforma, corresponden las dos Pasiones de J. S. Bach que nos ocupan. A partir de 1724, año de estreno de la *Pasión según San Juan* en la *Nikolaikirche*, ese servicio de Vísperas del Viernes Santo se convirtió en el cénit de todo el año litúrgico para los fieles de la *Nikolaikirche* primero, y de la *Thomaskirche* después. Nunca habían escuchado un monumento sonoro de semejantes dimensiones y con tal grado de materialización retórica de la Pasión de Cristo. A partir de entonces, tanto con las sucesivas reconfiguraciones que Bach elaboró de dicha Pasión, como con la *San Mateo* y la *San Marcos*¹⁸⁶ de nueva composición, el Viernes Santo se convertirá en el culmen musical esperado del año litúrgico.

La manifestación litúrgica de la Pasión aparece representada musicalmente desde aproximadamente el siglo IV. Entonces como lectura monódica de los textos; muy posteriormente como *Pasión coral* y *Pasión motetística* a partir del siglo XV y durante el XVI; y, finalmente, como *Pasión oratorio* durante los siglos XVII y XVIII. En terreno germano, compositores como Walter y Schütz utilizaron la forma antigua de *Pasión coral* en el XVI y en el XVII respectivamente. A partir de 1641, con una obra de Thomas Selle, se inauguró la nueva opción: la *Pasión oratorio* con recitativos, coros y corales, a los que posteriormente el género incorporó arias.¹⁸⁷

La *Pasión oratorio* introdujo una particularidad significativa: pasamos de utilizar única y exclusivamente los textos evangélicos a añadir números, particularmente las arias, que son comentarios, reflexiones, digresiones teológico-musicales del propio compositor ante los acontecimientos que se están narrando. Thomas Selle utilizó el texto evangélico junto con otros textos poéticos no bíblicos, y así prosiguieron sus continuadores. Hay, por tanto, en la *Pasión oratorio* un margen nuevo, ése en el que el compositor puede detener la narración evangélica para proponer música reflexiva que ofrezca su exégesis íntima y personal de los acontecimientos. En la aparición y en el desarrollo de esta nueva posibilidad tuvo una particular influencia el pensamiento de Martín Lutero: introdujo la lengua vernácula en la liturgia, de tal manera que permitió al fiel entender el discurso narrativo, así como que tuviera sentido una elaboración y presentación de un discurso reflexivo; y estableció como fundamento del luteranismo que la música es el don máspreciado después de la fe:¹⁸⁸ cantar

¹⁸⁶ De esta última sólo ha sobrevivido el texto. Véase John Walter Hill, *La música barroca. Música en Europa occidental 1580-1750*. Akal 2008, p. 481.

¹⁸⁷ Véase John Walter Hill, *La música barroca*, p. 475.

¹⁸⁸ Carta de Lutero al compositor Ludwig Senfl, 4-October-1530: “Juzgo claramente, y no vacilo en afirmar, que excepto por lo que se refiere a la teología, no hay ningún arte que pueda ser puesto al nivel de la música, ya que sólo la música produce lo que de otro modo sólo la teología puede hacer, esto es, una disposición tranquila y alegre.” Citada en John Butt, (Ed.), *Vida de Bach*, Akal 2003, p. 69.

es rezar dos veces.¹⁸⁹ Las arias reflexivas tienen ante sí la puerta abierta. A la reflexión íntima que son las arias sumamos la reflexión colectiva que son los corales, que debían ser interpretados igualmente con sentido retórico:

En lo que se refiere a la interpretación del coral, mi maestro, el señor Capellmeister Bach que todavía vive, me enseñó que los himnos [los corales] no se tocaban así por encima, sino según el afecto de las palabras.¹⁹⁰

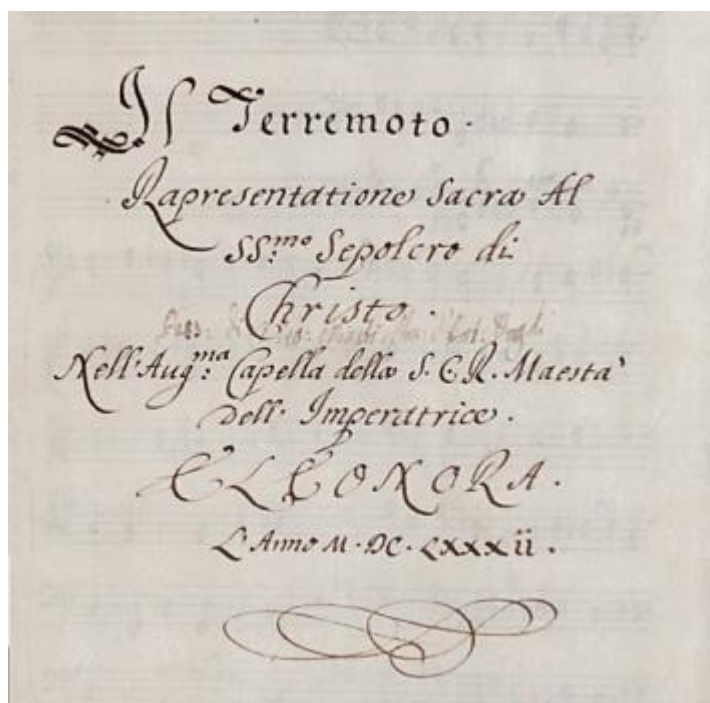
En la liturgia protestante, a un nivel general, la asamblea ha de hacer música ella misma. Tal y como afirma Gardiner, aunque no parece que los corales de las Pasiones fueran interpretados por la asamblea de fieles, sí se puede asumir que fueran conocidos por la misma, de tal manera que podía darse una inmediata identificación que permitiera una reflexión colectiva al respecto de la narración en un momento dado.¹⁹¹

Este tipo de Pasión oratorio que inclina a la reflexión a partir de los hechos evangélicos será el formato trascendente que el género adquiere en el siglo XVIII. Para terminar el breve recorrido, vayamos al otro tipo posible, el más cercano a la ópera, al espectáculo: la Pasión que reelabora el texto, la narración evangélica, conformando un verdadero libreto en el que lo fundamental es la acción dramática, no la contemplación ni la reflexión. Uno de los más utilizados por diversos compositores (Keiser, Telemann, Händel) fue el libreto de Barthold Heinrich Brockes, publicado en 1712. Incidía en los aspectos del sufrimiento de Cristo que más pueden apelar a un impacto inmediato en la sensibilidad del oyente, con un material seleccionado y elaborado buscando un fin retórico bastante elemental. El público de Hamburgo, el de Viena, infinitamente más mundano que el de Leipzig y acostumbrado a la ópera del momento, demandaba un tratamiento de lo espiritual más cercano al efecto epidérmico que a una reflexión profunda. Tanto es así que podemos llegar a encontrar incluso los términos ‘Ópera sacra’ o ‘Representación sacra’ en obras producidas dentro de esta tipología. Antonio Draghi (1634-1700), maestro de capilla en Viena, escribe en 1682 *Il Terremoto*, representación sacra en torno al Terremoto narrado por San Mateo sucedido tras la Crucifixión.

¹⁸⁹“In a letter to the composer Ludwig Senfl, Luther insisted that ‘we should not ordain young men into the ministry unless they have become well acquainted with music in the schools.’ The Reformation’s newfound mission to preach the word in the vernacular encouraged the rediscovery of the discipline of rhetoric which, when combined with Luther’s views on the centrality of music in worship, was found to be applicable to musical composition.” Neufeld, Gerard (2014). *The preacher and the actor*, p. 112.

¹⁹⁰ J. G. Ziegler a la administración eclesiástica de la iglesia de Nuestra Señora. Halle 1746. Citado en Schulze, Hans Joachim (Ed.), *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Alianza Música 2001, p. 121.

¹⁹¹ “Los corales sobresalen como islas de cordura musical, y es posible que realmente así los viera el propio Bach. [...] A pesar de que el consenso entre los estudiosos actuales apunta a que no se concibieron para ser cantados por toda la congregación, lo cierto es que los corales proporcionaban un marco cultural y momentos para que el oyente contemporáneo realizara conexiones instantáneas entre la sucesión de los acontecimientos bíblicos y el tranquilizador reconocimiento de textos y melodías familiares que eran aceptados como las formas más directas de comunicación entre el creyente y su Dios.” Gardiner, *La música en el castillo del cielo. Un retrato de J. S. Bach*. Acanilado 2015, p. 545.



La Pasión oratorio, además de una forma musical, deviene en el primer tipo visión religiosa: la del compositor. Si se acepta el desafío, entonces el compositor ha de alzarse a su altura. J. S. Bach toma esta posibilidad latente en el género en un grado y en una profundidad que no había sido alcanzado por ninguno de sus contemporáneos. Sin duda una de las mentes más inquietas del mundo europeo del siglo XVIII, lector crítico de filosofía y teología, Bach se interroga en profundidad. Consciente y conocedor de las diversas líneas de pensamiento teológico que agitaban el protestantismo y que agitaban, en concreto, la ciudad de Leipzig a la que llega en 1723, no se adhiere a ninguna respuesta dogmática ofrecida por el entorno. A través de su música observamos cómo busca la respuesta individual, aun al precio de no hallarla, y aun al precio de la censura por parte de las autoridades eclesiásticas de esa ciudad universitaria que era Leipzig, no particularmente inclinada a la música.

Podemos preguntarnos cómo se llegó a permitir tanto margen a la individualidad de un fiel, a la visión propia de un individuo sobre el dogma dentro de una comunidad religiosa. A partir del final del siglo XVII se produce en Alemania una reacción contra la ortodoxia luterana, de tal manera que gana fuerza una nueva línea de pensamiento teológico: el pietismo, defendido por F. J. Spener.¹⁹² El pietismo propone una relectura del luteranismo cimentada en el relieve inusual que se concede al mundo interior del creyente. El cristianismo ha de ser vivido no dogmática ni intelectualmente, sino individual y experiencialmente.¹⁹³ El terreno para la tipología de Pasión oratorio, que permite al compositor verter su visión personal en la música, está preparado.

¹⁹² F. J. Spener (1635-1705): teólogo fundador del pietismo luterano.

¹⁹³ Véase: Ramón Andrés, J. S. Bach. Los días, las ideas y los libros, Acantilado 2005.

A la vez que ensalza el mundo interior individual de cada creyente y su vivencia de la fe desde el mismo, el pietismo niega el mundo exterior material de una manera tajante y absoluta. El mundo es percibido como paradigma de lo limitado, lo incompleto, lo imperfecto. Es en sí mismo insuficiencia que no puede aportar nada al espíritu del hombre. El pietismo propone un alejamiento de lo terreno y una retirada a un castillo interior desde el que articular una visión de la Creación espiritual y trascendente; aboga por construir en el interior del hombre todo lo que el exterior no ofrece; y ensalza por ello la lectura, la reflexión, el silencio.

Aria (soprano). *Pasión según S. Mateo.*

Ich will dir mein Herze schenken,
Senke dich, mein Heil, hinein.
Ich will mich dir versenken;
Ist dir gleich die Welt zu klein,
Ei, so sollst du mir allein
Mehr als Welt und Himmel sein.

*Quiero entregarte mi corazón,
sumérgete en él, Salvador mío.
Quiero abandonarme en tus brazos.
Si el mundo es pequeño para Ti,
sé Tú sólo para mí
más que el cielo y el mundo.*

En esta retirada y desposesión mundana se hallan incluidos el rechazo de la música, así como el de las demás artes, pues entienden que no satisfacen más que a los sentidos.¹⁹⁴ De fondo, una ambición: la búsqueda de la liberación a partir del desasimiento; deshacer las ataduras que lastran el vuelo del espíritu, o que incluso lo impiden. El pietista se siente cautivo en esta Tierra, cautivo incluso de los otros, de aquellos que no anhelan nada y le invaden, imponiéndole un espacio material. De tal modo el pietista Tauler llega a afirmar:

El verdadero desasimiento, pasividad, interiorización, y concentración en la unidad... Hay, en verdad, muchas y honradísimas gentes que hacen cosas muy loables, pero que no saben nada de la vida interior.¹⁹⁵

En el origen de esta retirada y negación de lo mundano hallamos un anhelo de liberación, junto al que percibimos también otro, quizás con un matiz más desesperado, de consuelo. El pietismo aspira a transfigurar la melancolía, que es vista como un impedimento para llegar a la unidad, a Dios. La melancolía, ese estado del alma que brotó más intensamente que nunca desde que Galileo destronara a la Tierra como reina del universo para convertirla en un insignificante planeta dentro del infinito. En ese cosmos repentina y abrumadoramente inmenso, si Dios aún existe, ¿dónde está? ¹⁹⁶ El fundamento del mundo europeo ha caído. La melancolía anglosajona anunció el desconcierto. Asoma en el grabado de la *Melancolía* que pintó Durero (1514), se convirtió en hábito en la corte isabelina inglesa,

¹⁹⁴ “No debe pasarse por alto el hecho de que tanto los músicos como los pintores eran despreciados por los sectores religiosos más conservadores, y el desagrado que mostraban por la música los luteranos con inclinaciones pietistas se asemeja extraordinariamente a la repugnancia que sentían los calvinistas holandeses por la opulenta carnalidad [...] de Rubens.” Gardiner, *La música*, p. 535.

¹⁹⁵ Citado por Ramón Andrés, *J. S. Bach. Los días, las ideas y los libros*, Acantilado 2005, p. 213.

¹⁹⁶ Reflexión planteada por Jacobo Siruela, *El mundo*, p. 45.

fue estudiada por el médico Robert Burton en su tratado “*Anatomy of melancholy*” (1621),¹⁹⁷ emergió en las pavanas *Lachrymae* de J. Dowland (1604)¹⁹⁸ y en las *Canciones sacras* de H. Schütz (1625), entre otras obras. Un siglo después, los textos de los Motetes de Bach *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir*, o *Komm, Jesu, Komm*, parten de idéntico afecto y hablan por sí mismos de esta transfiguración,¹⁹⁹ de esta profunda necesidad de consuelo, pietista sin duda,²⁰⁰ pero también universal.

Desprendimiento del mundo finito, silencio como estado interior, introspección como vía espiritual. La *Pasión según San Juan* fue escrita por Bach en 1723 e interpretada en la iglesia de San Nicolás de Leipzig el Viernes Santo de los años 1724 y 1725. El texto de la pasión es anónimo. La obra será objeto de modificaciones posteriores de tipo teológico, impuestas probablemente, como comenta Gardiner, por la autoridad eclesiástica de Leipzig. Estas modificaciones tuvieron como consecuencia transformaciones musicales: sustituciones de unos números (coros y arias) por otros más ‘convenientes’ por parte de Bach. Dichas alteraciones se fueron llevando a cabo en los años 1725, 1729 y 1739, para en sus últimas interpretaciones (dos en el año de su muerte, y una en el año anterior), retomar la estructura inicial. Este último gesto se puede entender como una declaración de intenciones: la primera versión y las perspectivas que ofrecía, la exégesis individual que Bach presentaba sobre la Pasión de Cristo narrada por el evangelista San Juan es sostenida por el compositor al final de su vida. Se conserva un manuscrito de Bach, datado entre 1739-1749 (BWV 245),²⁰¹ y hemos consultado así mismo la edición Neue Bach Ausgabe II/4 de Bärenreiter de 1973.

La *Pasión según San Mateo* se compuso en 1727. El texto es de Christian Friedrich Henrici, conocido por su pseudónimo Picander, poeta alemán y frecuente colaborador de Bach para la elaboración de los textos de sus cantatas.²⁰² Fue igualmente sometida a revisiones (no tan drásticas como la *Pasión según San Juan*), durante la siguiente década por parte del compositor, de tal manera que constan dos versiones de la obra: una temprana, BWV 244b, correspondiente a las interpretaciones de 1727 y 1729, y otra posterior, BWV

¹⁹⁷ Título completo: *The Anatomy of Melancholy, What it is: with all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes and Severall Cures of it. In Three Maine Partitions with their severall Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and cut up.*

¹⁹⁸ En el frontispicio de la edición se puede leer el siguiente epigrama latino: 'Aut Furit, aut Lachrimat, quem non Fortuna beavit' (Aquel al que la Fortuna no ha bendecido, o se encoleriza, o llora). Dowland matiza en su dedicatoria: “Yet no doubt pleasant are the teares which Musicke weeps, neither are teares shed always in sorrow but sometime in joy and gladnesse”.

¹⁹⁹ “¡No temas, yo estoy contigo; no flaquees, soy tu Dios! Yo te fortalezco, te ayudo, y te sostengo con la diestra de mi justicia.”; “Ven, Jesús, ven, mi cuerpo está fatigado, las fuerzas me faltan cada vez más, y suspiro por ti, por tu paz; ¡el duro camino me es difícil! Ven, quiero entregarme a ti; Tú eres el camino recto, la verdad y la vida.”

²⁰⁰ Bach poseía en su biblioteca estudios de diversas corrientes de pensamiento. No se puede afirmar ni que fuera dogmático, ni luterano ortodoxo, ni pietista, de una manera absoluta. Una mente tan crítica como la suya difícilmente se adheriría a un único sistema de pensamiento. Véase: Ramón Andrés, *J. S. Bach. Los días*. Acantilado 2005.

²⁰¹ Facsímil Bach. Mus.ms. Bach P 28, Staatsbibliothek zu Berlin.

²⁰² “El libreto de Picander se ponía a la venta para que pudiera comprarlo la congregación [...]; en los pies de sus textos para las arias, se refiere a los hechos que acaban de suceder en la narración evangélica.” Gardiner, *La música*, p. 614.

244, correspondiente a las interpretaciones de 1736 y 1740. Para este trabajo hemos consultado el manuscrito de J. S. Bach datado en torno a 1740 (BWV 244),²⁰³ así como el manuscrito de Johann Christoph Altnickol²⁰⁴ datado en torno a 1760 (BWV 244b), con una primera parte exclusivamente dedicada al libreto escrita por Johann Friedrich Agricola, ambos alumnos de Bach²⁰⁵ en Leipzig,²⁰⁶ y una copia manuscrita de copista no identificado, datada entre 1736-38, de las *particelle* de la obra.²⁰⁷

Como apunta Gardiner, las dos Pasiones son cimas que coronan los respectivos ciclos anuales de cantatas. Son obras ambiciosas, complejas, distintas entre sí en perspectivas teológica y musical. En nuestra opinión, no hay lugar a dudas al respecto de que ambas alcanzan una cumbre.²⁰⁸

²⁰³ Facsímil Bach. Mus.ms. Bach P 25, Staatsbibliothek zu Berlin.

²⁰⁴ Altnickol se trasladó a Leipzig a estudiar teología y música con Bach, en 1744. Tenemos el siguiente documento escrito por J. S. Bach: “A petición del señor Johann Christoph Altnickol, Candidatus Musices, extendiendo este atestado certificando su aplicación demostrada en el arte de la música. Tengo el placer de hacer constar que el señor Altnickol no sólo ha asistido a nuestro Choro Musico con diligencia en estos cuatro años, participando con su voz, así como con distintos instrumentos, ofreciendo lo que puede esperarse de un músico hábil, sino que también ha compuesto diversas excelentes composiciones de iglesia que han obtenido general aprobación. Como se encuentra ahora en disposición de ganar brillantemente una plaza de director musical o de organista, no dudo de que el Altísimo moverá a algún patrono benevolente a percibir su habilidad y promocionar su fortuna en el momento adecuado con la ayuda del Señor. Finalmente: es un escolar del que no me puedo avergonzar.” Certificado para J. C. Altnickol, Leipzig, 1-1-1748 I/82, citado en Schulze, Hans Joachim (Ed.), *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Alianza Música 2001, p. 151.

²⁰⁵ C.P.E. Bach: “Además de sus hijos, recuerdo los discípulos siguientes: el organista Schubert, el organista Vogler, Goldberg del conde de Brühl, el organista Altnickol, mi difunto cuñado, el organista Krebs, Agricola, Kirnberger, Mützel en Riga, Voigt en Anspach, [sic, aparentemente la lista iba a ser completada]. Citado en Schulze, Hans Joachim (Ed.), *Johann Sebastian Bach*. p. 251.

²⁰⁶ Neue Bach Ausgabe Sämtliche Werke. Bärenreiter II/5 (1972), ed. crítica sobre el facsímil de Bach de 1740.

Neue Bach Ausgabe Sämtliche Werke. Bärenreiter II/5a (1972), ed. facsímil Altnickol.

Neue Bach Ausgabe Sämtliche Werke. Bärenreiter II/5b (2004), ed. crítica sobre el manuscrito de Altnickol.

²⁰⁷ Facsímil Bach. Mus.ms. Bach St 110, Staatsbibliothek zu Berlin.

²⁰⁸ “A su lado [de la S. Mateo], la más breve *Pasión según San Juan*, aunque también recuperada por Mendelssohn en 1833, tendió a considerarse durante mucho tiempo como su pariente pobre: más tosca, afilada con menos delicadeza y, esencialmente, ‘muy inferior a la *Pasión según san Mateo*’, según Philipp Spitta, el primero de una serie de especialistas bachianos que pensaron que ‘en su conjunto muestra algo semejante a una turbia monotonía y una borrosa neblina.’ No era así, sin embargo, para Robert Schumann. Después de dirigir la *Pasión según San Juan* en Düsseldorf en 1851, a Schumann le pareció ‘en muchos sentidos más audaz, enérgica y poética’ que la *Pasión según san Mateo*: ‘¡Qué compacta y genial en todo momento, especialmente en los coros!’, exclamó, ‘¡y con qué arte!’.” No sería hasta la segunda mitad del siglo XX cuando el entusiasmo de Schumann por la composición más antigua de las dos -‘una de las obras más profundas y más perfectas de Bach’- empezó a prevalecer y comenzó a asomar una suerte de paridad entre las dos músicas para la Pasión.” Gardiner, *La música*, p. 519.

Capítulo II. El discurso sonoro

De la gran escala al *aria da capo*

Una Pasión oratorio es, en sí misma y a gran escala, un discurso sonoro. Los tratadistas de oratoria de la Antigüedad clásica establecen diversas articulaciones de las secciones del discurso retórico, de tal manera que encontramos propuestas muy similares en esencia.²⁰⁹ Partamos de Aristóteles para ir a Cicerón y Quintiliano, que dividen el discurso retórico en las siguientes secciones, para entonces ya canónicas:

Aristóteles, *Retórica*. III, 1414a 32-1414b8.- Dos son las partes del discurso, ya que por fuerza se ha de exponer la materia de que se trata y, además, hay que hacer su demostración. Por ello es imposible hablar sin demostrar o demostrar sin hablar previamente; porque demostrar implica algo que demostrar y decir algo previamente tiene por causa demostrarlo. De estas dos partes, una es la exposición y otra la persuasión, del mismo modo que se distingue entre el problema y la demostración. [...] Por lo tanto, en resumen, las partes necesarias son sólo la exposición y la persuasión. Estas son, pues, las propias y, a lo máximo, exordio, exposición, persuasión y epílogo.”.

Cic. *De orat.*, I, 31, 143.- [sobre las secciones del discurso: *exordium-narratio-argumentatio (probatio-refutatio)- epilogus*] Igualmente sabía y había aprendido que, antes de hablar del asunto, teníamos que propiciarnos el ánimo de los que nos escuchaban; que después había que exponerlo; tras ello, establecer los términos del debate; que entonces teníamos que dejar seguro aquello que pretendíamos y después rebatir lo que se dijera en contra. Y que al final del discurso había que amplificar y aumentar lo que nos favoreciera, así como debilitar y aun quebrar lo que favoreciera a la parte contraria.

Q. II, IX, 1.- Tratemos ahora sobre el género del discurso judicial, que es especialmente variado, pero que consiste en estas dos tareas: ataque y rechazo. Como fue parecer de la mayoría de los autores, son cinco sus partes: *proemium, narratio, probatio, refutatio, peroratio*. A estas partes añadieron algunos *división, proposición y digresión*, cuyas dos primeras siguen a la *demonstración*.

Las cinco partes canónicas, comunes a Cicerón y Quintiliano, concretan lo necesario para el discurso destinado al contexto judicial forense, que exige una función específica de cada una de ellas. *Exordium* o prefacio, para ganar la atención de la asamblea; *narratio*, o exposición objetiva de los hechos; *argumentatio*, o la fundamentación del orador de su visión de los hechos, articulada en la *probatio* o *propositio* de la tesis del orador, seguida por la *refutatio* o *confutatio* de la tesis del oponente (en ocasiones, tras esta refutación, puede darse una reafirmación de la tesis del orador o *confirmatio*); y *peroratio* o *epilogus* como

²⁰⁹ “Los retóricos distinguieron hasta seis momentos principales en el desarrollo de un discurso: *Exordium, Narratio, Propositio, Confutatio, Confirmatio, Peroratio*. [...] Aristóteles reconoce cuatro partes: exordio, narración, confirmación y epílogo; en la Edad Media se habla de *initium, medium* y *finis*. Esto muestra la flexibilidad del esquema de la *dispositio*.” López Cano, *Música y retórica*, p. 76.

conclusión. Al extrapolar esta estructura a la gran escala de las Pasiones tendríamos: un exordio o prefacio; una narración objetiva de los hechos: recitativos y coros de *turba*; narración entretejida con una argumentación de las reflexiones del orador: arias, ariosos, corales y algunos de los coros; y, para terminar, una conclusión.

M. II, IV, 51.- Todas las obras musicales están constituidas por diferentes partes unidas. Si prestamos atención a esto, deberemos considerar si el texto o el afecto son adecuados para un solo o un *tutti*, para coro, o dúo o trío. Si ocurriera que pareciera mejor que la obra fuera un *tutti*, la cuestión entonces será: cuántas partes, pues hay soprano, alto, tenor, bajo, etc.

Observamos que *narratio* y *argumentatio* se solapan en el tejido compositivo musical debido a la configuración particular de la Pasión oratorio en dos planos simultáneos: el plano de la acción narrativa y el plano de la reflexión meditativa. Uno y otro se entretejen de una manera que el discurso forense no habría podido imaginar al establecer sus oradores la articulación óptima. Es por esto por lo que, en lo que a la música de las Pasiones se refiere, la articulación *exordium-narratio/argumentatio-epilogus* (o, empleando los términos medievales: *initium*, *medium* y *finis*) es la que, en nuestra opinión, responde más orgánicamente a la realidad musical. Aristóteles constata que aplicar un único esquema a todos los tipos de discurso es un sinsentido.

Aristóteles, *Retórica*. III, 1414a 38-1414b5.- Pero en la actualidad se hacen divisiones ridículas. Pues, en efecto: la narración es, a lo más, sólo propia del discurso forense; pero en el epidíctico y el político, ¿cómo va a ser posible que haya una narración como la que dicen? ¿O cómo (puede haber) impugnación de la parte contraria o epílogo en los discursos epidícticos? Por otra parte, el exordio, el cotejo de argumentos y la recapitulación se dan, ciertamente, a veces en los discursos políticos, cuando hay posturas contradictorias. [...] En cambio, el epílogo ni siquiera se da en todos los discursos forenses; por ejemplo, si es pequeño o fácil de recordar, pues sucede que así acortan su longitud.

Estas tres partes del discurso están implícitas en la articulación de la estructura de estas Pasiones en todas sus dimensiones fundamentales: en la escala total de las obras;²¹⁰ en cada una de sus dos grandes secciones; así como en el siguiente nivel estructural que es el del aria, normalmente *da capo*, la más frecuente de las tipologías de aria en el siglo XVIII. La escala de menor dimensión de todas las constituyentes como es la de los corales, los recitativos, los ariosos y algunos de los coros de *turba*, no presenta, en general, esta estructura de discurso.

Una Pasión oratorio consta por lo menos de dos grandes secciones, entre las cuales se ubica el sermón. Cada una de ellas puede estar articulada a su vez en lo que podríamos llamar actos, por correspondencia con el marco teatral. Gardiner propone una articulación de la *Pasión según San Juan* en tres actos.²¹¹

²¹⁰ La investigación a este respecto ha generado estudios como el de Ursula Kirkendale, que propone un análisis según el cual es plausible conjeturar que J.S. Bach sigue exhaustivamente las secciones del discurso propuestas por Quintiliano en uno de sus últimos ciclos, *La ofrenda musical*. Kirkendale, Ursula (Spring, 1980). The source of Bach's *Musical Offering*: The *Institutio oratoria* of Quintilian. *Journal of the American Musicological Society* Vol. 33, No. 1. University of California Press, p. 88-141.

²¹¹ Gardiner, *La música*, p. 539.

Parte I

Exordium: coro “Herr, unser Herrscher”

Acto I. (Juan 18, 1-27): del arresto e interrogatorio de Jesús hasta la negación de Pedro. [“Ach, mein Sinn”]

[*Conclusio*: coral “Petrus, der nicht denkt zurück”]

Parte II

Exordium: coral “Christus, der uns selig macht”

Acto II (Juan 18, 28-40, 19, 1-16). El juicio romano en siete escenas.

Acto III (Juan 19, 17-42). Gólgota: muerte y entierro.

Conclusio

Coro “Ruht wohl”

Coral “Ach Herr, lab dein lieb Engelein”

Veamos la propuesta de Gardiner para la *Pasión según San Mateo*: evidencia una articulación en cinco actos más un prólogo, similar a la de una tragedia lírica francesa.²¹²

Parte I

Exordium: coro “Kommt ihr Töchter”

Prólogo: La preparación de la Pasión (Mateo 26, 1-29). Seis escenas.

Acto I: *Actus Hortus*. (Mateo 26, 30-56). Siete escenas.

Parte II

Exordium: aria “Ach! nun ist mein Jesus hin!”

Acto II: *Actus pontifices*. (Mateo 26, 57-75) Cuatro escenas.

[La última y cuarta: negación de Pedro. “Erbarme dich”]

Acto III: *Actus Pilatus*. (Mateo 27, 1-29). Seis escenas.

Acto IV: *Actus crux*. (Mateo 27, 30-50). Tres escenas.

Acto V: *Actus sepulchrum*. (Mateo 27, 51-60). Dos escenas.

Conclusio

Recit.: “Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.”

Coro: “Wir setzen uns mit Tränen nieder.”

Cada parte de las Pasiones tiene, como vemos, su exordio propio. Igualmente, es factible que cada escena reproduzca completa o parcialmente esta estructura. Y, por último,

²¹² Gardiner, *La música*, p. 617.

cada aria materializa de manera similar dicha articulación puesto que es, en sí misma, un discurso sonoro. Observamos de esta manera que el discurso retórico se comporta, en unas obras de grandes dimensiones como las que nos ocupan, como un sistema autosimilar en sus dimensiones principales.

Como indica Gardiner,²¹³ las arias de la *Pasión según San Juan* están distribuidas de manera irregular a lo largo de la obra: dos al comienzo, casi sucesivas. La siguiente, “Ach, mein Sinn”, al final de la primera parte, seguida por el coral: “Petrus, der nicht denkt zurück”; “Erwäge” en el punto central de toda la estructura de la obra; y cuatro arias más agrupadas hacia el final de la segunda parte. En la *Pasión según San Mateo* su distribución es diferente, mucho más regular. Observamos una clara voluntad de acceder al estado meditativo de cada aria por un arioso que la precede (en la mayor parte de los casos), arioso que construye la transición entre la acción del recitativo, y el pensamiento/emoción reflexiva del aria. “Erbarme dich” está ubicada en el primer acto de la segunda parte, enmarcada entre zzzzdos corales (momentos de reflexión colectiva), y precedida por un recitativo. Las dos arias que vamos a comentar en este trabajo se ubican en lugares significativos del discurso sonoro total de las Pasiones, hecho que les confiere una intensidad retórica indudable.

Mattheson es el tratadista más explícito en cuanto al paralelismo entre un aria en particular y la estructura del discurso retórico de la Antigüedad clásica. Extrapola las seis partes del discurso retórico al aria *da capo*: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, y *peroratio*; y propone una inversión del orden de dos de los elementos de la secuencia: *confutatio*-*confirmatio* pasarían a acontecer en orden inverso. Nos parece ciertamente que la extrapolación fuerza la correspondencia entre el medio forense y el musical. Encontramos que la articulación en partes es factible en la música, asumible en alguna ocasión a este nivel de hasta seis en la escala media y superior de una obra musical (las partes o el todo de una Pasión), pero no nos parece que refleje la realidad musical concreta de un *aria da capo* del siglo XVIII, ni siquiera en las obras de los compositores más complejos retóricamente hablando. Es posible que Mattheson esté cediendo a la inercia de imprimir un esquema racional fijo y preconcebido a lo artístico, de tal manera que, a este respecto, impone las secciones propias del discurso forense a la música sin asumir que este ámbito aporta, como cualquier realidad, variables que producen mutaciones.²¹⁴ Veamos algunas de sus reflexiones al respecto:

M. II, XIV, 4.- Primero, consideremos la disposición, que consiste en un orden agradable de todas las partes y elementos de una melodía o de un trabajo completo. Es, de alguna manera, semejante a un plano arquitectónico que se esboza, dibuja, y diseña para mostrar dónde se han de situar el vestíbulo, la sala, la habitación, etc. La disposición musical difiere de la disposición retórica sólo en su medio, pues conserva las mismas seis secciones que realiza un orador: [...] *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio*, *et peroratio*.

²¹³ Gardiner, *La música*, p.600.

²¹⁴ Por lo indicado, no compartimos la segunda afirmación del siguiente comentario: “Mattheson admitted that the musical *exordium* and *peroratio* were identical, and *confutatio* and *confirmatio* were reversed from their traditional sequence. But as an Enlightenment thinker, he did not hesitate to uphold the musical practices of his own age over the conventions of traditional wisdom.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 24.

M. II, XIV, 5.- Los compositores antiguos tuvieron este orden en poca consideración, del mismo modo que el orador no instruido pero naturalmente dotado antes de que la retórica deviniera una ciencia académica y un arte. De hecho, a pesar de su exactitud, el resultado de medir la propia obra y articular ansiosamente sus secciones siguiendo este método de escuela resultaría a menudo muy pedante. No puede negarse, sin embargo, que, al examinar cuidadosamente buenos discursos, así como buenas composiciones, se pueden hallar estas partes, o al menos, la mayoría de ellas, sin interrupción; a pesar del hecho de que la mayoría de los autores habrían pensado antes en su muerte que en tales principios. Esto es particularmente cierto en cuanto a los músicos.

M. II, XIV, 6.- Hasta ahora, el punto de vista sobre este asunto en el campo de la música ha sido oscuro. Esperemos que se vaya aclarando paulatinamente, e intentaremos hacer una contribución a este fin.

M. II, XIV, 24.- Esta disposición es muy importante, y la relación entre todas las partes de una pieza depende de ella. Sin embargo, muchas personas excelentes y muchos compositores imaginativos la pasan por alto habitualmente. Si alguna vez triunfan es por azar, pues ignoran las reglas básicas y, a pesar de sus dotes naturales y su instinto, nunca han formulado ninguna regla al respecto de la disposición.

Mattheson (como Quintiliano) reflexiona sobre el carácter intuitivo de la oratoria, que es previo a la ciencia. Por tanto, oradores que tengan este conocimiento natural sobre cómo hacer un discurso bien articulado lo harán con o sin consciencia de las reglas que la disciplina elaboró a partir de la práctica. Sin embargo, el músico que carezca de dicho conocimiento errará por su ignorancia. Hallamos inevitablemente una cierta contradicción entre este reconocimiento del valor de lo intuitivo y el exceso de intelectualización que asoma ocasionalmente en su asimilación del sistema retórico, contradicción en la que los oradores romanos no incurrieron.

Abordemos, por último, las dos clasificaciones restantes que afectan al discurso retórico. El discurso retórico clásico se concretó en tres géneros: deliberativo, demostrativo, y judicial. A esta clasificación hay que añadir la de los estilos de los discursos retóricos, de mayor a menor densidad de figuras retóricas: *stylus gravis* (sublime), *mediocris* (medio), *humilis* (vulgar).

Cic., *Orator*, 82.- Así pues, está también aquí claro en qué consiste lo no conveniente, lo cual debe ser definido a partir de lo conveniente: no conveniente es crear una metáfora tomando como base una remota relación y utilizarla en un discurso sencillo [*humilis*], cuando su lugar está en un discurso elevado [*gravis*].

Cicerón y Quintiliano no se ciñen a ninguna taxonomía rígida ni en lo relativo a las secciones, ni a los géneros, ni a los estilos, y no asumen nunca, por tanto, de manera absoluta y puramente teórica tal categorización. Tienen una consciencia permanente de que cualquier clasificación no deja de ser una abstracción que reduce y simplifica la realidad. Abordar el repertorio retórico musical y pretender hallar que las obras ‘coincidan’ con la categoría teórica de estructura, género y estilo de manera absoluta, es incurrir en el mismo error de intelectualizar lo creativo, particularmente cuando nos hallamos ante un músico de la riqueza y complejidad retórica de Bach. Las siguientes reflexiones de Cicerón y Quintiliano se pueden extrapolar a su música:

Cic., *Orator*, 106.- Así pues, encontramos que los oídos de nuestros ciudadanos están *ayunos de esa oratoria multiforme e igualmente repartida entre todos los estilos*, y he sido yo el que, por

primera vez, en la medida de mis posibilidades y por poco que valgan mis discursos, me los he atraído a la increíble afición de escuchar ese tipo de elocuencia.

Cic., *Orator*, 99.- [sobre el estilo sublime y el peligro de un *pathos* continuamente intenso] En efecto, el que no es capaz de decir nada con tranquilidad, nada con suavidad, nada introduciendo clasificaciones [...] si se pone a calentar el tema sin haber preparado antes los oídos del auditorio, dará la impresión de ser un loco en medio de personas sensatas.

Q. III, IV, 16.- Ni quisiera por cierto adherirme a quienes piensan que la materia del discurso laudatorio se determina por la pregunta acerca de lo que es bueno, la del discurso deliberativo por lo que es útil, la del judicial por el concepto de justicia, división rápida y de rotunda complacencia más que verdadera. *Pues todo se sostiene en cierto modo gracias a recíprocas ayudas entre ellas*; porque también en la alabanza se trata la justicia y la utilidad y el bien en las deliberaciones, y rara vez podrás encontrar un discurso judicial, en el que en alguna parte suya no se halle algo de lo que arriba hemos mencionado. *

Esta apertura a todas las posibilidades, matices y combinaciones de las categorías creadas para comprender y simplificar la realidad, emerge en Bach desde el momento en el que escribe danzas vocales en el repertorio sacro, tanto para números de coro, como para la mayoría de las arias; así mismo, cuando combina dentro del arco que es un oratorio arias de un estilo que podríamos definir como *mediocris*, con una elaboración retórica no muy densa (“Ich will dir mein Herze schenken”, “Ich will bei meinem Jesu wachen”, ambas de la *Pasión según S. Mateo*), con otros números más intensos en cuanto al *pathos* y, por tanto, densos en figuras retóricas, *stylus gravis* (“Erbarme dich”). En los dos ejemplos primeros propuestos sucede con toda nitidez lo que está siendo objeto de reflexión, y es que el término que podría definir el estilo general del aria presenta limitaciones y no refleja la multiplicidad de su realidad. En el primer caso nos hallamos ante un *aria da capo* breve, una *corrente* italiana ligera en carácter, pero con una sección B más densa en figuras, que se aproxima al *pathos*. En el segundo ejemplo, un aria de mayor dimensión, sucede algo similar a mayor escala: las últimas intervenciones del coro que dialoga con el tenor a lo largo del aria adquieren un *pathos* que transforma en gravedad súbita la *gavotte* que el tenor canta en un inicio. Igualmente sucede en la escala menor de todas, cuando dentro de un aria elabora pasajes más ligeros, próximos al *ethos* (“Blute nur”, *Pasión según S. Mateo*, c.1-4) frente a otros más densos, graves, llenos de *pathos* (“Blute nur”, *Pasión según S. Mateo*, c.5-8).

Q. VI, II, 12.- Antes quiero aún añadir que *pathos* y *ethos* tienen a veces la misma naturaleza, de suerte que el uno designa un grado (de sentimiento) más intenso, y el otro menos vehemente: por ejemplo, el amor apasionado es *pathos*, el amor desinteresado (*cáritas*) *ethos*, pero algunas veces se contraponen entre sí, como ocurre en los epílogos; porque la excitación, que causa el *pathos*, la suele sosegar el *ethos*.

En ningún caso se ciñe Bach a categorías restrictivas, en ningún caso hay límites, todas las opciones están a disposición para ser utilizadas, y todas ellas aparecen dentro de este marco de creación. Bach es un retórico que dramatiza la estructura en un grado máximo, de tal manera que crea un discurso que semeja una onda sinusoidal en la que se suceden ininterrumpidamente elevaciones y disminuciones de la tensión expresiva de forma orgánica y libre.

Sobre el claroscuro

Comencemos recordando que el orador se plantea un triple objetivo: *Ut doceat, moveat, delectat*. Veamos en qué afecta esto a la configuración del discurso/aria:

Cic., *De orat.*, II, 53, 214.- Pues a diferencia de una línea de argumentación que, tan pronto como se plantea, el público la capta y pide lo siguiente y lo que va a continuación, no se puede provocar la compasión o la animadversión o la ira en el momento mismo de introducirlas. La razón misma da firmeza a la argumentación, quedando adherida al oyente una vez que se expone; en cambio, aquel tipo de discurso no pretende que el juez esté informado, sino psíquicamente trastornado, y eso nadie puede conseguirlo a no ser con un *discurso abundante y variado*, acompañado del correspondiente vigor en la ejecución del mismo. *

Cic., *De orat.*, II, 53, 215.- En consecuencia, los que utilizan un discurso breve y sencillo, pueden informar al juez, no conmoverlo; y en esto está todo.

Tal y como nos indica Cicerón, es un hecho que se puede transmitir información racional rápidamente, pero la transmisión de la emoción requiere ‘abundancia y variación’, para lo cual es menester un discurso de arco generoso. Un discurso variado difícilmente será breve. Esa amplitud y esta capacidad de variación que ha de desarrollar el orador han de ser significativas, las repeticiones no pueden ser réplicas idénticas, por el contrario, han de estar habitadas y ofrecer matices. Es necesario, a lo largo de la extensión del discurso, decir varias veces lo mismo, pero de distintas maneras para que paulatinamente el afecto alcance e impregne al oyente.

La estructura del *aria da capo* fue ampliando sus dimensiones desde su origen en el último cuarto del siglo XVII y durante las primeras décadas del siglo XVIII hasta alcanzar una extensión, a partir de la década de los años treinta del siglo, que implicaba una duración aproximada de entre siete y, en los casos de máxima amplitud, diez minutos. Por tanto, en el mundo de la ópera del siglo XVIII, un *aria da capo* tenía una extensión media que podemos calificar como considerable. El aria, habitualmente, encarna un único afecto. La sucesión de arias/único afecto genera variedad y contraste por sí misma en el discurso sonoro a gran escala: por ejemplo, en un acto de una ópera, o en una parte de un oratorio, cuando a un aria de lamento le sucede otra de alegría exaltada, que a su vez es sucedida por una pastoril, etc. En la pequeña escala, la correspondiente al aria misma, el aria centrada en un único afecto puede correr el riesgo de la monocromía. Cuando nos hallamos ante unos músicos de la capacidad retórica de Bach, o de Haendel,²¹⁵ el único afecto, presente habitualmente en las arias de la época (Vivaldi, Hasse, Porpora, etc.), se multiplica en una gradación sutil de las distintas facetas y capas de los estados del alma provocados por el texto y reflejados en la música.

Cic., *De orat.*, III, 45, 177.- Las palabras, [...] cuando las cogemos [...] las modelamos y damos forma -como si de blanda cera se tratase- a nuestro antojo. Y así, unas veces resultan solemnes, otras ligeras, otras mantenemos el tono medio. Así el tono de nuestro discurso se adecua a los

²¹⁵ Véase: Judy Tarling, *Haendel's Messiah. A Rhetorical Guide*. Corda Music Publications, 2014.

contenidos que nos hemos propuesto cambiándose y adaptándose a cualquier placer del oído o disposición del auditorio.

Cicerón y Quintiliano nos previenen al respecto del peligro de la monocromía. Quintiliano compara varias veces al orador con el pintor:

Q. XI, III, 46.- Dentro de unos mismos pasajes y de unos mismos sentimientos hay, sin embargo, ciertas inflexiones de voz no tan grandes [...] igual que los pintores después que han pintado algo con un solo color, dan mayor realce a unos detalles y otros destacan menos, porque sin esto ni siquiera habrían dado a los miembros su claro contorno.

Q. XII, X, 71.- No se guardará un mismo colorido de estilo en el Proemio, la Narración, en la Demostración, en la Digresión y en la Peroración

Cic., *De orat.*, II, 53, 212.- [Consejos finales: paso de un estilo y tono a otros.] Existe una semejanza entre estos dos tipos de discurso -convencionalmente tildamos al uno de apacible y al otro de apasionado- que hace difícil la distinción; pues no sólo conviene que fluya algo de ese carácter apacible con el que nos ganamos el auditorio hacia ese vigor lleno de dureza con el que tratamos asimismo de excitarlos, sino que asimismo ha de insuflársele a esta suavidad un poco de aliento procedente de este vigor. Y, en efecto, no hay discurso más equilibrado que aquel en el que la dureza de la lucha se sazona con el talante humano del propio orador, y por otra parte la distensión propia de un tono suave se afirma mediante una cierta gravedad y tensión.

Quantz extrapola al músico la comparación entre orador y pintor, y menciona como fundamental la gradación tonal afectiva, el contraste o claroscuro, la policromía. El músico-intérprete debe atender al claroscuro de los afectos de la composición para mantener constantemente ‘luz y sombra’ en la expresión de los mismos. Mattheson elabora una catalogación de los afectos básicos representables en la música, entendiendo al mismo tiempo que esas categorías de su enumeración de afectos no son una reducción de lo real, sino que son elementos simples que aparecerán siempre en combinaciones complejas.²¹⁶ Los afectos no son categorías simples, luego el orador no puede ser monocromático. Dos de los compositores más ricos y complejos del siglo no lo fueron. Nosotros, en la *pronuntiatio* de sus obras, tampoco deberíamos caer en ello.

Q. IX, V, 11.- La prueba valiosa de esta magistral virtud es amplificar lo que por su naturaleza es algo reducido, aumentar lo pequeño, hacer variaciones de lo que es parecido, comunicar encanto a cosas ya expuestas y hablar bien mucho de pocas cosas.

Quantz XI, 15.- Y como en la mayoría de las piezas una pasión constantemente alterna con otra, el intérprete debe saber cómo percibir la naturaleza de la pasión que cada idea contiene. Sólo así hará justicia a las intenciones del compositor, y a las ideas que éste tenía en mente cuando escribió la pieza.

El discurso se sostiene en toda su amplitud variando constantemente, aplicando la *abundantia verborum*, la *copia dicendi* o la *variatio*. Es decir, el ‘hablar bien mucho de pocas cosas’ de Quintiliano, asumiendo que ese ‘hablar mucho’ es hacerlo con riqueza, con matices.

²¹⁶ “Like Descartes and Félibien, Mattheson thought of the more complex emotional states as composites of basic passions, and so it is possible to rationalize his list into logical groupings. At the most basic level, we can divide passions along the lines of positive and negative states. Not surprisingly, Mattheson viewed love as the fundamental passion and placed it *quite reasonably...at the top of them all; as it occupies far greater space in musical pieces than the other passions.*” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 56.

Cicerón y Quantz señalan que es responsabilidad del intérprete percibir y atender a las sutiles gradaciones entre una frase y otra, esas que permiten intensificar o suavizar el afecto del que estamos tratando. Si no, el aria puede ser muy rica en composición, pero perder todas las sutiles tonalidades elaboradas en la escritura al pasar a la interpretación. La *variatio* o la *copia dicendi* se convierten, a la luz de estas citas, en un requisito indispensable del discurso retórico, tanto en composición como en interpretación.

El triple objetivo retórico (*ut doceat, moveat, delectat*) nos pone en contacto con el siguiente parámetro a considerar: cómo conseguir el grado justo en las dimensiones del discurso, así como el equilibrio adecuado en la *copia dicendi*. Si hay que enseñar deleitando y conmoviendo, estamos obligados a atender a un difícil equilibrio en el discurso. Si la obra se presenta en su dimensión justa, se conseguirá un efecto retórico profundo. Si el discurso sonoro excede la dimensión necesaria, de tal manera que la *variatio* sature; o si no alcanza un desarrollo suficiente de la misma, de tal forma que resulte escasa y el afecto no se transmita, entonces el aria fracasa como medio retórico. La *copia dicendi* o la *variatio* no deberían entenderse en ningún caso como ocasión de ornato o lucimiento de los recursos del compositor: repetir para brillar. Quantz nos indica que el compositor debe limitar sus invenciones a una longitud moderada, adecuada. Si hay una reflexión que define el tejido compositivo de Bach es la siguiente de Cicerón:

Cic., *De orat.*, II, 41, 177.- Por otra parte, el desarrollo no debe ser monótono, a fin de que el oyente no pueda reconocer la técnica ni llegue a cansarse por la hartura de lo parecido. Es conveniente exponer cuál es tu aportación y dejar bien claro por qué es así. A partir de un mismo tipo de argumentos, unas veces rematarlos y otras dejarlos y pasar a otra cosa; a menudo, no exponer lo que queremos demostrar y dejarlo claro en el momento mismo de aducir las razones qué es lo que había que demostrar; y si a alguien le dices algo parecido, primero deja claro que es algo parecido, luego añádelo al tema que se está tratando; oculta por lo general los límites de tu argumentación -no sea que alguien pueda enumerarla- de tal modo que por el contenido puedan distinguirse, mas por la expresión parezcan estar fundidos.

Q. IV, I, 34.- No deja de tener su utilidad, a fin de que en los asistentes despierte el interés de escuchar, este otro recurso: que se hayan formado la opinión de que no vamos a prolongarnos por mucho tiempo ni que hablaremos de cosas ajenas al caso.

Quantz “Introd.”, 17.- Un compositor joven debe esforzarse por alcanzar una buena mezcla y elección de ideas desde el principio hasta el final, de acuerdo con el propósito de cada pieza. Debe expresar las pasiones del alma adecuadamente. Debe preservar una melodía fluida, que progrese de manera natural y fresca, y con la métrica correcta. Debe mantener luz y sombra constantemente, y limitar sus invenciones a una longitud moderada.

Cómo descryptar un código, según Quantz

Al pintar los objetos de la naturaleza, este poeta/orador sobresale cuando refleja las pasiones y la debilidad del corazón humano.²¹⁷

²¹⁷ *Dictionnaire de l'Académie française*. Citado en Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*. Pág. 49.

El afecto que cada aria concreta se fundamenta en la visión del arte como mimesis: ‘las pasiones y la debilidad del corazón humano’ se refiere en todo caso a afectos universales.²¹⁸ El siglo XVIII es la tercera y última centuria del período de la música retórica que comenzó en el Renacimiento. Presenta por ello un precipitado que es el resultado de una exhaustiva exploración retórico-musical llevada a cabo durante los dos siglos precedentes.²¹⁹ Entramos en el siglo XVIII con un abanico de tipologías de *aria da capo* amplio, tipologías que varían sus claves retóricas según los distintos afectos recreados por la música. Los recursos retóricos que configuran un aria de lamento, un aria de ira, etc., terminaron codificándose hasta tal punto que en este momento en la ópera las arias materializan en muchos casos prototipos según cada afecto requiera.

Cic., *Orator*, 74.- No sólo las partes de un discurso, sino los discursos en su conjunto han de ser tratados unos de una forma y otros de otra.

M. I, III, 61.- Mucho depende, a este respecto, del compositor, el cual debe hacer claras diferencias entre los grados y los tipos de amor que desea o debe expresar. La difusión del espíritu²²⁰ que causa el sentimiento del amor puede darse en una variedad de formas tal que no se pueden tratar todas de manera similar.

¿Cuáles son esos recursos fruto de un precipitado de siglos? ¿Cuáles son las variables que nos dan las claves para descryptar esta codificación musical retórica de los afectos del alma humana? Resulta relevante señalar que Quantz incide en que poseer este conocimiento libera al intérprete de buscar la aprobación o el consejo fuera de sí, pues esta conciencia define de manera inmediata la imagen sonora del aria. Este es el proceso que debemos reconstruir nosotros como intérpretes casi tres siglos después. Quantz especifica que, desde su punto de vista, las variables que nos revelan ante qué afecto nos hallamos son: la tonalidad, los intervalos, la cantidad y el tipo de disonancias, así como la indicación de

²¹⁸ “This idea is in fact coherent with the anthropological features of the new court society, in which individuals were obliged to develop means to scrutinise and control their affectivity in the sphere of social relationships, as Norbert Elias indicated in speaking about the ‘process of civilization’. Sincere, direct expression of one’s inner world was to be avoided because in the network of interdependence which characterised court life, with social and political advancement at a premium, it made individuals vulnerable.” Caravaglia, Andrea (2012). *Recercare XXIV*/ 1-2, p.37.

²¹⁹ [Claudio Monteverdi] “En el prólogo ‘a’ chi legge’, que precede a su Libro VIII de madrigales de 1638, Monteverdi parte de una igualmente tripartita distinción inicial entre los afectos fundamentales: la ira, la templanza y la humildad. Los tres aparecen equiparados, es verdad que, de manera muy ambigua, a las tres categorías de voz que distinguen los tratadistas de poética -alta, media y baja- [...]. Los tres niveles poéticos aparecerían reflejados en los correspondientes estilos musicales: 1) *stile temperato*: apropiado para la expresión del afecto de la *temperanza*; 2) *stilo molle*: apropiado para la expresión del afecto de la *humiltà o supplicatione*; y 3) *stile concitato*: apropiado para la expresión del afecto de la *ira*. De ellos, los dos primeros resultaban ya conocidos, mientras que, según reivindica el propio Monteverdi, el tercero, un patrón formado por dieciséis semibreves que reproducirían el tiempo pírrico sería invención suya. [...] La descripción del *stile concitato* trae consigo la dignificación del afecto de la ira y de su expresión escénica. El éxito del *stile concitato* resulta inmediato y se prolonga a lo largo de todo el siglo siguiente prácticamente en todas las tradiciones nacionales en las que llega a arraigar el drama operístico en sus distintas variedades.” Díaz Marroquín. *La retórica de los afectos*, p. 135.

²²⁰ Posible alusión a la teoría de Descartes al respecto de las emociones transportadas por la sangre por los espíritus animales desarrollada en su tratado *Las Pasiones del alma* (1649), de amplia difusión durante los siglos XVII y XVIII.

tempo/carácter al principio de la obra.²²¹ Podemos asumir que todos los demás parámetros del sistema retórico contribuirán a dibujar el afecto y sus matices encarnados en cada pasaje musical.

Quantz XI, 16.- Usted puede habitualmente, si no siempre, percibir el afecto predominante en una pieza atendiendo a algunas variables específicas entendidas conjuntamente: 1) la tonalidad; 2) los intervalos; 3) las disonancias; 4) el término que encontramos al comienzo de cada pieza. [...] Aquel que pueda desentrañar verdaderamente la música así no es probable que busque la aprobación de sus oyentes, y su interpretación será siempre emocionante.

Reflexionemos brevemente sobre las categorías propuestas por Quantz para captar el afecto de una pieza musical.

Tonalidad

Nos hallamos ante uno de los parámetros más subjetivos, luego polémicos, del sistema retórico. La voluntad de asociar las distintas escalas de los modos con unos afectos específicos se mantuvo durante la Edad Media por un deseo de asemejarse a la Antigüedad clásica, asumiendo su nexo correspondiente entre afectos y escalas modales. Posteriormente, con el nuevo sistema tonal establecido a partir de la mitad del siglo XVII, conservarán el correspondiente vínculo entre afectos concretos y cada tonalidad específica, manteniendo así el referente clásico presente, aunque en un medio distinto.

Constatamos una cuestión significativa que plantea, de partida, una clara limitación: las escalas modales sí presentan una distribución de tonos y semitonos diferente en todo su espectro. Dicho sistema, por tanto, ofrece unas escalas o modos que, efectivamente, suenan objetivamente todos distintos entre sí, luego pueden recibir un afecto asociado diferenciado con una cierta legitimidad. Existe un margen indudablemente subjetivo al precisar qué afecto se asocia a una escala, pero la diferencia acústica entre ellas es objetiva.

En el sistema tonal, esta sonoridad diferenciada entre escalas se da, puramente, entre el modo mayor y el menor, que son los que presentan una distribución distinta de tonos y semitonos. Las opciones reales se restringen mucho, al lado de las cuales hallamos las opciones sutiles: entra en juego durante los siglos XVII y XVIII el parámetro de la afinación y los temperamentos históricos. Según cuál empleemos, qué ajuste hagamos al afinar el instrumento, pueden resultar distintas posibilidades de diferencia entre una escala mayor y otra igualmente mayor, diferencia sutil y, en cualquier caso, limitada: no todas las tríadas mayores del sistema tonal resultan acústicamente diferenciadas por mucho que empleemos un temperamento histórico. La diferencia acústica objetiva, por tanto, se da en un grado no suficiente como para asumir una individualización de todas las escalas del sistema; y el hecho de tener a disposición muy diversos temperamentos en la Europa de los siglos XVII y XVIII

²²¹ F. Couperin nos indica al respecto del binomio *tempo*-carácter: “Todas nuestras melodías para el violín, nuestras piezas para el clave, para las violas *da gamba*...describen y parecen estar intentando expresar algún sentimiento. Así, al no haber concebido signos o caracteres para comunicar nuestras ideas específicas, intentamos remediar esto indicando al comienzo de nuestras piezas, por medio de palabras como *Tendrement*, *Vivement*...en la mayor medida de lo posible la idea que queremos expresar.” Citado en Philippe Beaussant, *François Couperin*, Alianza 1996, p. 87.

convierte en una entelequia la voluntad de establecer como universal cualquier taxonomía que realizaran de afecto-escala.²²²

En estos siglos, el temperamento igual era la excepción, y los temperamentos irregulares y circulares eran los más frecuentes.²²³ Un temperamento circular e irregular como el hipotéticamente empleado por Bach²²⁴ se regulaba con cuatro tipos de intervalos de quinta distintos. Las tríadas constituidas por los mismos no podían sonar iguales entre sí, luego podemos pensar en cuatro sonoridades de tríada mayor diferenciada en este caso específico. Por tanto, al menos algunas de las tonalidades mayores del sistema presentaban sutiles diferencias acústicas que podían asumir distintos afectos asociados. Pero en ningún caso todas.

Mattheson, en su tratado *Das neu-eröffnete Orchester* (1713), es el primer teórico del siglo XVIII que reflexiona sobre lo subjetiva que es esta relación entre escala (modal o tonal) y afecto, y constata la consiguiente pluralidad de opciones que ofrecen tanto las fuentes griegas como las más recientes del siglo XVII, sumiendo al músico en un *maremágnum* de posibilidades históricas, todas ellas subjetivas.²²⁵

Es bien sabido, considerando la época, las circunstancias, y las personas implicadas, que cada tonalidad posee alguna característica especial y es muy distinta en su efecto de las otras tonalidades; pero, lo que cada tonalidad de hecho tiene en cuanto al afecto, y cómo y cuándo ese afecto es provocado, es enormemente contradictorio. [...]

Como los antiguos, los teóricos contemporáneos raramente están de acuerdo sobre las características de las tonalidades y, por tanto, no se puede pretender alcanzar una opinión uniforme en todos los pasajes ofrecidos aquí; todo lo que nos queda es: *Quot capita, tot sensus*. [Hay tantos pensamientos como hay capítulos]. Sin embargo, para ayudar a aquellos que, quizás tras alguna instrucción en este asunto, deseen ir más allá y comprender mejor este tema, intentaré exponer unas pocas ideas. Al mismo tiempo, todo el mundo tiene completa libertad para formular diferentes y mejores descripciones de acuerdo con sus propios sentimientos.²²⁶

Quanzt presenta, cuarenta años más tarde, idéntico núcleo del debate, así como su postura en el mismo:

Quantz, XIV, 6.- No hay acuerdo al respecto de si ciertas tonalidades, ya sean mayores o menores, causan un efecto determinado. Los antiguos eran de la opinión de que cada tonalidad tenía su cualidad individual y era la expresión de una emoción concreta. Debido a que las escalas de sus tonalidades no eran todas iguales [...] y debido a que casi cada escala tenía su

²²² “Mattheson’s description of the affective qualities of keys in *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) is frequently cited, but a thorough reading of his text indicates that he never intended it to be universally prescriptive. [...] Furthermore, Mattheson admitted that people of different temperaments would likely differ in their perception of tonalities.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*. Pág. 60.

²²³ Véase: Ross W. Duffin, *How equal temperament ruined harmony (and why you should care)*. Norton, 2007.

²²⁴ Nos parece plausible y muy acertado el estudio sobre el posible temperamento elaborado por Bach e hipotéticamente consignado en el frontispicio del manuscrito conservado de *El clave bien temperado*: Lehman, Bradley (2005). Bach’s extraordinary temperament: our Rosetta Stone. *Early Music*, Vol. XXXIII, nº 1. Oxford University Press.

²²⁵ Fuentes clásicas: Aristóteles, Platón, Plutarco, etc. Fuentes medievales: Boecio, Guido d’Arezzo, etc. La más significativa de las fuentes del siglo XVII es *Musurgia universalis* de A. Kircher, 1650.

²²⁶ Citado en Rita Steblin, *A History of key characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries*. University of Rochester Press. 1st. Edition, 1983. 2nd. Edition 2002, pp. 40, 41.

particular manera de cadenciar, esta opinión resultada justificadamente adecuada. En tiempos recientes, sin embargo, cuando las escalas de todas las tonalidades mayores y menores son similares, la cuestión es si se mantiene la misma situación al respecto de las cualidades de las tonalidades. Algunos aún se adhieren a la opinión de los antiguos; otros la rechazan [...]. En mi caso, hasta que nada me convenza de lo contrario, confiaré en mi experiencia, que me asegura que diferentes tonalidades producen diferentes efectos.

Actualmente, conservamos tablas de compositores del siglo XVIII (o finales del XVII) que referencian propuestas individuales del sistema de las escalas tonales asociadas a una serie de afectos específicos, tal y como nos traslada Rita Steblin al respecto de, entre otros, J. Rousseau, Rameau, Mattheson, y Charpentier.²²⁷ Como hemos indicado, el empleo de distintos temperamentos al afinar tiene una consecuencia inmediata en el aspecto retórico: una misma tríada, luego su correspondiente tonalidad, no sonaba igual de brillante, o laxa, en los distintos temperamentos que había a disposición en la Europa de mitad de siglo.²²⁸ Encontramos una cierta homogeneidad al considerar, a nivel general, el afecto asociado a un modo mayor *versus* menor, planteamiento procedente de la teoría de la música francesa contemporánea, y que Mattheson cuestiona:

Todos aquellos que creen que todo el secreto se halla en la tercera mayor o menor, y que sostienen como un principio que todas las tonalidades menores son inevitablemente tristes y que todas las mayores son habitualmente alegres, no están completamente equivocados; sencillamente, no han llegado lo suficientemente lejos en sus investigaciones. Mucho menos acertados están aquellos que creen que una pieza en bemoles debe sonar automáticamente suave y tierna, y que una en sostenidos debe ser dura, vivaz, y alegre. El error de la primera opinión, la ingenuidad de la segunda, y la incongruencia [de estos puntos de vista] se puede mostrar claramente; lo que sigue alumbrará completamente por qué las dos opiniones se contradicen a sí mismas.²²⁹

Del mismo modo, las asociaciones subjetivas realizadas por cada compositor no podían alcanzar valor universal. Lo que Sib Mayor significara para Mattheson generalmente no presentaría ninguna coincidencia con lo que identificara Rameau en esa tonalidad, tal y como evidencian las tablas referidas ('diversión, alarde', frente a 'tormenta, rabia').

Estamos, por tanto, ante una de las variables del sistema retórico más sometidas a la subjetividad. En cualquier sistema, obviamente todos los parámetros que lo constituyen devienen sistémicos. Por tanto, lo que sí podemos asumir es que hay una tendencia a encontrar una voluntad retórica detrás de la elección que cada compositor hace de cualquier tonalidad concreta, por el hecho de que el sistema retórico impregna absolutamente todos los parámetros que configuran el lenguaje, musical en este caso. Voluntad retórica definida tanto por asociaciones convencionales de la época como por la propia subjetividad de cada compositor, que estaría condicionada a su vez por el temperamento/s que usara para afinar, y en su caso, el instrumento para el que estuviera escribiendo.²³⁰ A todo ello hay que añadir el

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ "Heinichen, who was not inclined to the theory, commented wryly that 'if these imagined [affective] properties [of the keys] had any inherent validity, shipwrecks would be occurring continuously with every small change of temperament.'" Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 64.

²²⁹ Citado en Steblin, *A History of Key characteristics*, p. 47.

²³⁰ "Instrumental associations are strong designators of key characteristics: C major and D major are tinged with the stately and majestic connotations of the trumpet. String instruments are more resonant when the open strings

factor estructural armónico de las modulaciones en una obra de gran escala. El recorrido tonal que Bach decidiera para el arco completo de la Pasión podía estar condicionado por cuestiones retóricas, así como por otras estrictamente armónicas sujetas al estadio en el que se encuentra el sistema tonal en este momento histórico: no tienen a disposición cualquiera de las posibilidades del espectro tonal en cada número de una Pasión, pues encadenan tonalidades siguiendo unas pautas constructivas no exentas de condicionantes. La cadena de tonalidades elegidas para los números de una obra de gran escala imprime sus propias exigencias.

En suma, a falta tanto de una reflexión del propio compositor al respecto, como de una certeza consistente sobre el temperamento empleado,²³¹ así como de una catalogación de Bach del valor afectivo de las tonalidades, lo más que podemos aventurar es una especulación sobre lo que asocia retóricamente a una tonalidad, a la que llegaríamos por deducción hipotética rastreando las distintas composiciones de su producción que estén escritas en la misma. En nuestra opinión, dada su libertad creativa, es altamente improbable que Bach pudiera seguir la taxonomía de afectos y tonalidades de Mattheson o de cualquier otro compositor, debido a lo cual hemos preferido no aludir a las asociaciones entre afecto y tonalidad propuestas por ninguno de los citados al acercarnos a su música.

Interválica

Para asumir las implicaciones de los intervalos en el discurso sonoro, debemos partir del hecho de que el siglo XVII intuyó, y utilizó por primera vez de una manera exhaustiva, el potencial expresivo retórico del salto melódico.²³² El siglo barroco se sobrecogió ante la capacidad de conmover de una 6ª menor ascendente, una 7ª disminuida, una 7ª menor, una 5ª disminuida, o una sucesión de semitonos. A todos estos intervalos potencialmente expresivos los calificó como *saltus duriusculus* (o *passus duriusculus*, en el caso del segmento cromático). Son todos ellos intervalos que rebosan *pathos*, debido a lo cual se sitúan en el extremo patético del espectro interválico. En el otro extremo hallamos el orden, el *ethos*: intervalos de 8ª justa, 5ª justa, 3ª mayor y menor.

Hay una razón objetiva y científica para que se dé esta diferenciación entre intervalos expresivos e intervalos serenos. Los intervalos propios del *pathos* presentan una tensión implícita, pues son todos disonantes (menos la 6ª menor ascendente); los intervalos propios del *ethos* transmiten serenidad debido a su consonancia acústica, que no es más que la fusión de todos o algunos de los sonidos que los integran (sonido fundamental y serie de armónicos), fusión que se da en distinta medida según el intervalo que abordemos. En la 8ª justa se da una

are in use, so D major will sound more confident than the covered sound of Bb minor. This is consistent with the listing of key characteristics that equate D major with mirth and jubilation, and Bb minor with gloom and mourning. Similarly, each woodwind instrument had a range of comfortable tonalities which composer knew about and used.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 63.

²³¹ Remitimos de nuevo a Lehman, Bradley (2005). Bach’s extraordinary temperament: our Rosetta Stone. *Early Music*, Vol. XXXIII, nº 1. Oxford University Press.

²³² Constatable en G. B. Bovicelli, *Regole, passaggi di Musica, Madrigali e Motetti*, Venecia 1594. Ed. Facsímil. Bärenreiter. 1957.

fusión total del sonido fundamental y los armónicos, pues los dos sonidos constituyentes presentan idénticas fundamentales y serie de armónicos; en el intervalo de 5ª justa, la fusión presenta menos coincidencias, por tanto, se genera una consonancia en un grado menor que en el de la 8ª justa.²³³ La 4ª justa presenta una periodicidad más espaciada.²³⁴ Y la 3ª mayor, aún más.²³⁵ A todo ello hay que añadir que estas fusiones descritas, luego el grado de consonancia en cada caso, sufrirán modificaciones (dentro de un cierto margen) dependiendo del temperamento utilizado al afinar.

La tensión armónica implícita en todos los intervalos del *pathos*, y la fusión consonante en mayor o menor grado de los del *ethos*, se enmarcaban por primera vez en el siglo XVII en una sintaxis que ya no era modal sino tonal. En función de cuáles sean los vértices de giro de una frase melódica, en función del recorrido que haga una melodía y de cómo lo realice a nivel interválico, estaremos ante un tono afectivo patético o sereno.

Adjuntamos un extracto de la tabla de intervalos asociados a su valor retórico referenciada por Judy Tarling.²³⁶

Disonancia	Pasión salvaje y exuberante
Consonancia	Fluir sereno, uniforme, galante
Cadencia interrumpida	Sorpresa
Semitonos	Lamento y lágrimas
Intervalos pequeños	Tristeza, contracción del cuerpo
Intervalos muy pequeños	Sufrimiento
Intervalos ligados y cercanos	Melancolía, ternura, halago
Intervalos mayores	Energía
6ª mayor ascendente	Rigor, dureza, amargura

²³³ Es éste un tema complejo estudiado por la acústica musical. Si lo reducimos a un simple esquema para el marco que nos ocupa: intervalo de 5ª justa Do-Sol. Presentamos la serie de armónicos primeros de ambos sonidos fundamentales, con las coincidencias de armónicos que producen la fusión consonante en negrita: se da una fusión cada dos armónicos de la nota inferior, cada armónico alterno de la superior:

SOL **SOL** RE **SOL** SI **RE** FA SOL
DO DO **SOL** DO MI **SOL** SIb DO **RE**

²³⁴ Cada tres armónicos del sonido inferior, cada dos del superior:

FA FA **DO** FA LA **DO** MI
DO DO SOL **DO** MI SOL SIb **DO** RE

²³⁵ Cada cuatro armónicos del sonido inferior, cada dos del superior:

MI MI SI **MI** SOL# SI re **MI**
DO DO SOL DO **MI** SOL SIb DO RE **MI**

²³⁶ Véase Tarling, *The weapons*, p.85.

6ª menor ascendente	Súplica, gran dolor
3ª menor	Menor sufrimiento
Acorde consonante	Música pomposa, celebración

Disonancia

En estrecha relación con el parámetro interválico se hallan las disonancias armónicas. Lo que cada época ha considerado disonante y su tratamiento en la realidad musical ha ido mutando a lo largo de la Historia, incluidas las polémicas al respecto. El siglo XVIII entiende las disonancias fundamentalmente como elementos para incrementar el patetismo: según cuántas aparezcan, cuáles sean, cuál sea su peso (parte fuerte o débil del compás) y su duración, la música será más o menos intensa, tendrá mayor o menor *pathos*. Por encima de todas las consideraciones referidas a la duración de una apoyatura disonante, o a si una 9ª es más disonante que una 7ª, y cuánto, lo más significativo al respecto de la disonancia, como indica Paul Badura-Skoda,²³⁷ no es si se trata de una corchea o una negra, sino que es su peso. Metafóricamente hablando, el sonido tiene duración y peso, y es el segundo parámetro el que más relevancia tiene en el caso de la disonancia. La disonancia llena de ‘peso’, tensión, tirantez, intensidad, un discurso sonoro.

Tempo/carácter

En el siglo XVIII eran inconsistentes a la hora de indicar con un término italiano el *tempo* y el carácter de una pieza. Son más bien escasas las ocasiones en las que encontramos escrita la referencia, particularmente en el repertorio que vamos a abordar en este estudio. Esta inconsistencia puede ser llamativa para un músico formado en la tradición romántica posterior. Sin embargo, se explica claramente al asumir que el término indicaba más un carácter que una medida exacta de pulso; si un músico entendía el contenido de lo que estaba tocando, asumían que el *tempo* adecuado vendría de la mano de esa comprensión.

C.P.E. Bach III, 10.- El *tempo* de una composición, que normalmente se indica con las conocidas expresiones en italiano, se fundamenta en su contenido general así como en las notas y pasajes más rápidos que presente. La consideración debida a estos factores evitará que precipitemos un *allegro*, o que sea pesante un *adagio*.

L. Mozart I, II, 7.- Al inicio de las piezas se escriben determinadas palabras que lo definen, como Allegro, alegre; Adagio, lento, etc. Pero hay distintos grados dentro de lo rápido y lo alegre. E incluso cuando el compositor se esfuerza por explicar más claramente el tipo de movimiento requerido utilizando más términos y palabras complementarias, le resulta imposible describir de manera completamente exacta el tipo [de movimiento] con que desea que se interprete la pieza. Por tanto, esto deberá deducirse de la pieza misma, y de esta suerte se puede conocer la verdadera valía de un músico, sin error posible. Cada melodía tiene al menos una frase en la que se puede reconocer con bastante seguridad qué velocidad requiere la pieza. [...] Para adquirir esta capacidad de reconocimiento, hace falta experiencia y buen juicio.

²³⁷ Badura-Skoda, *Interpreting Mozart*, p.70, citado en Martha Elliott, *Singing in style. A guide to vocal performance practices*. Yale University Press. 2008, p. 114.

A la hora de orientar sobre el *tempo* de una pieza, el siglo XVIII recurre a los distintos compases aparte de a los ocasionales términos en italiano. Este siglo aún no empleaba ligaduras de fraseo que superaran el límite de un compás. Sin entender que lo siguiente sea un absoluto, sino más bien una norma orientativa, una opción para indicar el arco completo de una frase melódica era inscribirla en el marco de un compás.²³⁸ El compás más extenso de 12/8 abarca un fraseo el doble de amplio que el que tendríamos en un 6/8. Una danza se verá definida en su *tempo* en función de qué numerador presente: teniendo la misma unidad de pulso, 12/8 será más fluido que 6/8.

L. Mozart I, II, 4.- [tipos de compases] Estos tipos de compases bastan para mostrar las diferencias naturales entre melodías rápidas y lentas, y también para mayor comodidad de quien marca el tiempo. Pues para una melodía rápida es más adecuado el compás subdividido en doce [12/8] que el subdividido en tres [3/ 8], pues no se podría dirigir en este compás en tiempo rápido sin mover a la risa.

De manera similar, las variantes en el denominador de la fracción indicativa del compás transmiten información sobre el *tempo*. La misma danza escrita en 3/2 o en 3/ 4 llevará *tempi* diferentes debido a la distinta unidad de pulso: el primero más sosegado, el segundo más fluido.²³⁹

La gama de *tempi* empleada en el siglo XVIII presentaba una gradación muy sutil y próxima entre un *tempo* y otro, dentro de un espectro cuyos extremos no estaban en exceso alejados entre sí. Por tanto, el pulso de una obra, tanto de gran escala como de mediana, no variaría en exceso a lo largo de sus números por diferentes *tempi* que fueran necesarios, dado que los extremos rápido-lento se situarían bastante cerca de un *tactus* o pulso ordinario.²⁴⁰ Esto marca una diferencia con lo que sucederá más tarde en el siglo XIX, en el que los extremos estarán más polarizados, y las diferencias más presentes.

L. Mozart I, III, 27.- *Tempo commodo, tempo giusto*, de nuevo nos remiten a la pieza en sí. Nos indican que no debemos tocar la pieza ni demasiado rápido ni demasiado lento, sino en el tiempo natural adecuado. Por ello, debemos buscar el verdadero *tempo* de una pieza en sí misma, como ya se ha dicho antes, en la segunda sección de este capítulo.

A este respecto, es revelador leer la tabla de *tempi* del tratado de L. Mozart, en la que deja constancia exhaustiva de los términos presentes en torno a la mitad del siglo, e indica de manera evidente la proximidad del valor de todos los términos referidos, así como la asociación explícita con un tipo de carácter. Por ejemplo:

L. Mozart I, III, 27.-

Presto significa rápido y se diferencia poco del *Allegro assai*. [...]

Allegretto, algo más lento que *Allegro*, es frecuentemente cómodo, agradable, gracioso y tiene mucho en común con el Andante. Por ello debe interpretarse de forma agradable, entretenida y graciosa, rasgos estos que describen en éste y en otros tiempos la palabra *gustoso*. [...]

²³⁸ Otra opción posible, que aparece puntualmente en Bach y en Haendel, es eliminar algunas barras de compás para indicar el arco completo de una frase. Véase Tarling, *Haendel's Messiah*. p.128.

²³⁹ Véase todo el apartado: Quantz XVII, VII.

²⁴⁰ Véase Tarling, *Haendel's Messiah. A Rhetorical Guide*, p. 125 y sigs.

Moderato, comedido, tranquilo, ni demasiado rápido ni demasiado lento. Hace referencia a la pieza misma, durante el curso de la cual debemos de percibir su comedimiento. [...]

Maestoso, con majestuosidad, controlado, no acelerado. [...]

Para las ocasiones en las que contamos con indicaciones italianas de *tempi*/ carácter, hay que asumir que no tienen los valores que les adjudicamos en el siglo XIX. En el XVIII, el extremo del espectro en cuanto a *tempo* lento estaría representado por el ‘grave’, siendo ya el ‘largo’ un movimiento de *tempo* fluido, de tal manera que podemos establecer una gradación como la que sigue, reflejo de los *tempi* presentes en el *Mesías* de Haendel:²⁴¹

Grave-Largo-Larghetto-Andante-Andante larghetto-Andante allegro-Allegro

Un exceso de diferenciación en los *tempi* de los números de una obra rompería la unidad de pulso de la gran escala. Y, como indican tanto C.P.E. Bach como L. Mozart, a la hora de dilucidar el *tempo* de una pieza en concreto siempre hay una frase musical que da la pauta, tanto por sus valores rítmicos, como por su pulso armónico. En cuanto al carácter, caso de no tener indicación al comienzo, es posible deducirlo a partir de todos los restantes parámetros retórico-musicales. Podríamos concluir que el término italiano, más que ser una referencia exacta a un *tempo*, reafirma lo que el discurso sonoro con sus herramientas retóricas nos comunica por sí mismo.

Con esta paleta, pintan los compositores sus afectos, dan cuerpo a la retórica musical. Tras asumir, siguiendo a Quantz, el papel de la tonalidad, la interválica, la disonancia y el tempo, hagamos dos reflexiones breves al respecto de dos ramificaciones más del lenguaje musical retórico. C.P.E. Bach fundamenta la articulación y la ornamentación en la retórica, en el conocimiento del afecto, que considera imprescindible. La articulación que deberá llevar a cabo el intérprete se clarifica al saber cuáles son las variables que nos dan las claves para descryptar la codificación de un afecto. La creatividad a la hora de ornamentar, como veremos en el apartado dedicado a ello, deberá estar originada y cimentada en la conciencia que el intérprete tenga de los recursos retóricos presentes en la música.

C.P.E. Bach III, 5.- En general, el brío de los allegros se expresa con notas sueltas, mientras que la ternura de los adagios se expresa con notas amplias y ligadas. El intérprete debe tener en cuenta que hay que atender a estos rasgos característicos de allegros y adagios incluso cuando no se señalan en composición, así como cuando el intérprete no ha adquirido una comprensión adecuada del afecto de una obra. Advertan que empleo la expresión ‘en general’ deliberadamente, pues soy consciente de que todo tipo de articulaciones pueden aparecer en cualquier tempo.

²⁴¹ Ibidem.

Chronos y kairos

Q. IX, IV, 18.- Pero en Heródoto,²⁴² según yo modestamente percibo, no sólo fluye todo con suavidad, sino que su mismo lenguaje tiene tal amenidad, que parece estar abrazando en su interior la música secreta del ritmo.

A finales del siglo XVII, desde F. Couperin con la primera sonata de *Les Nations*, o G. Muffat, que estudió con Lully y tuvo contacto con Corelli, se dispone de, y se experimenta con, la síntesis de los estilos nacionales. En este momento se ha llegado a una completa madurez del Barroco, y se toma conciencia de que los lenguajes musicales de cada escuela, que se fueron configurando durante dicho siglo y que se presentan plenos, ricos en recursos, y diversos en idiosincrasia, se hallan a total disposición y pueden cruzar las fronteras y mezclar sus riquezas en un lenguaje que los sintetice.²⁴³ Tal fue, en cierto sentido, el afán de la escuela germana del siglo XVIII. En este momento, sin duda delimitamos estilos, escuelas, y sus particularidades, lo cual no impide que haya un acervo compartido del que los compositores se nutren. La síntesis que se realiza, con sus matices, es de ámbito internacional, con la excepción de la impermeable escuela francesa. J. S. Bach bebe de las mismas fuentes que todos los demás y, sin embargo, es la suya una creación que se da en un margen de libertad individual con respecto a dicho lenguaje común del XVIII mayor que en el resto de sus coetáneos. Contribuye al siglo con la máxima plenitud sin pertenecer completamente a él, situándose en un lugar desde el que recibe toda su época, y al mismo tiempo, la trasciende. Infunde la frescura de lo recién creado a unos modelos extendidos por toda Europa y que están entrando en proceso de agotamiento. Los prototipos ya no son tales en sus manos. Idéntica libertad al respecto del discurso forense nos muestra Quintiliano:

Q. III, IV, 4.- [Géneros del discurso] De suerte que yo, si me mantengo dentro de aquella antigua persuasión, casi he de pedir indulgencia y plantear la pregunta sobre por qué los anteriores autores se sintieron movidos a amarrar en tan breves ataduras una materia tan notablemente extensa.

²⁴² Considerado como el fundador del estudio de la Historia del mundo occidental, fue un historiador y geógrafo griego que vivió entre 485-425 a. C.

²⁴³ Cuando Couperin escribe lo siguiente, en 1726 en el prefacio de *Les Nations*, había tomado conciencia de su vocación de árbitro entre los estilos y había afrancesado la palabra italiana *Sonata* en *Sonade* para marcar mejor su voluntad de naturalizar, como francés, lo que tomaba del país vecino. En el período de juventud en el que compuso la primera *Sonade*, en torno a 1690-92 a sus más o menos 24 años, cuando firma como Francesco Coperuni, o Pecurino, o Nupercio, debía, por el contrario, hacer todo lo posible por encarnar en la música la esencia destilada del aire italiano, opuesto a lo francés, de manera evidente. “La primera *Sonade* de esta Colección fue también la primera que compuse y que se haya compuesto en Francia. La historia misma es singular. Seducido por las del Signor Corelli, cuyas obras amaré mientras viva, así como de las obras francesas del Señor Lully, me atreví a componer una que hice interpretar en los conciertos en que había escuchado las de Corelli. Conociendo la aspereza de los franceses hacia las novedades extranjeras en cualquier asunto y desconfiando de mí mismo, me rendí un buen servicio gracias a una pequeña astucia. Fingí que un pariente, que realmente tengo al servicio del Rey de Cerdeña, me había enviado una *Sonade* de un nuevo Autor italiano y coloqué las letras de mi nombre de manera que formasen un nombre italiano que puse en lugar del mío. La *Sonade* fue devorada con diligencia y callaré la apología que de ella se hiciera. Esto, sin embargo, me animó. Hice otras y mi nombre italianizado me procuró grandes aplausos tras esa máscara. Mis *Sonades*, felizmente, alcanzaron suficiente favor para que el equívoco no me haya hecho ruborizar...” Véase: Philippe Beaussant, *François Couperin*, Alianza, 1996.

Llegados a este punto nos hallamos, por tanto, ante un discurso sonoro/aria de estructura amplia, articulado en secciones, cada una con su función como veremos más tarde. A lo largo de este discurso sonoro se materializará retóricamente un afecto que se presentará, en la medida en la que el compositor lo ofrezca, en muy diversos grados de intensidad. Cuestiones todas ellas que han de estar en composición, y sobre las que tiene que ser consciente el intérprete para poder encarnarlas fielmente en la interpretación.

Surge en este momento la pregunta: ¿cómo sostener la tensión, la atención, el interés del oyente durante todo el discurso? ¿cuál es la pauta, el criterio, que convierte la *copia dicendi* en riqueza y la aleja de la mera repetición? Nos responden los oradores que la clave es el tiempo. El orador trabaja con la materia prima del lenguaje *en el tiempo*. La música es una arquitectura del sonido en el tiempo. Nos hallamos, entonces, ante un *tiempo arquitectónico*. La adecuación en la distribución de los acontecimientos musicales en el tiempo es la clave fundamental, hasta el punto de que una mala decisión en este parámetro hará que caiga el discurso, o que se sostenga con dificultad, iniciando entonces una cadena de desequilibrios. Este concepto de tiempo lo entendemos en sus dos acepciones griegas: *chronos* y *kairos*: tempo/pulso y tiempo arquitectónico estructural.²⁴⁴ Ambos nos parecen significativos para que la construcción del discurso emerja, se alce, vuele ante nosotros trazando su arco. Es, probablemente, uno de los parámetros que más diferencian a un músico excelente del que no lo es tanto, tanto en composición como en interpretación. Las siguientes reflexiones definen el tejido compositivo de Bach con absoluta fidelidad:

Cic., *De orat.*, III, 44, 175.- El orador inexperto se extiende cuanto puede y lo que dice lo va marcando con la toma de aliento, no artísticamente. Mientras que el orador [consumado] va ligando las palabras con el sentido, quedando así éste enmarcado por un *ritmo al mismo tiempo laxo y estricto*. Pues una vez que ha sujetado el período con el ritmo y la forma, lo relaja y libera mediante la alteración del orden, de manera que las palabras no queden ligadas como un verso, con leyes fijas, ni tan sueltas que parezcan ir por libre. *

Cic., *De orat.*, III, 49, 190.- En consecuencia, hemos de conformar a estas leyes rítmicas nuestro discurso, no sólo a base de práctica, sino de un constante corregir, que mejora y lima [...]. Hemos de conseguir que nuestro discurso no se disperse ni planee, que no se detenga en medio de un pensamiento, que no se extienda demasiado, que sea perceptible por sus componentes, que tenga periodos redondos. Tampoco hay que recurrir siempre a una periodicidad invariable, sino que con frecuencia hay que partir el discurso en miembros más menudos, miembros que, con todo, hay que ligar con el ritmo.

Q. XI, III, 52.- Lo que decimos no debe brotar confuso por la demasiada precipitación [...], ni caer en el defecto contrario a éste que es el de la lentitud exagerada. [...] Sea ágil el modo de hablar, no precipitado; medurado, no lento.

Por tanto, el aria mantendrá el interés con un adecuado *kairos* o tiempo arquitectónico compositivo. Para recrear su arquitectura adecuadamente, la interpretación ha de atender al *chronos*, al pulso interpretativo. Sólo así la construcción que es la obra emergerá. ¿Y cómo ha de ser ese pulso que el intérprete asuma? Es al entrar en este parámetro cuando hay que

²⁴⁴ “[This piece is an ingenious illustration of] the two types of time that the Greeks called *chronos* - chronological or sequential time, and *kairos* - meaning the appropriate or opportune moment and also the idea of “taking time”. *Chronos* was thought of as quantitative and measurable, while *kairos* had a qualitative nature. *Kairos* represented the fullness of time, the propitious moment, and was thus a key element in eloquent rhetoric.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 200.

mencionar las alusiones al *tempo rubato*, o ese difícil arte de la flexibilidad justa y expresiva dentro del rigor y del orden. Este parámetro ha de tenerse como recurso no excepcionalmente, sino más bien al contrario: para que el *chronos* musical sea realmente eficaz, bello, y expresivo, un intérprete debe *robar*, y, por consiguiente, *restituir*, *tempo* casi siempre. A la búsqueda de lo natural, huyendo de lo mecánico.

Tosi IX, 41.- Todo aquel que no sepa cómo robar el tiempo al cantar no sabe cómo componer ni cómo acompañarse a sí mismo, y está desprovisto del mejor gusto y del saber más amplio

Tosi IX, 42.- El robar el tiempo, en el estilo patético, convierte al que canta mejor que los otros en un honorable ladrón, siempre que restituya con ingenuidad lo que robó.

C.P.E. Bach III, 28.- Esto nos lleva al *tempo rubato*. [...] Cuando la ejecución es tal que una mano parece tocar contra el compás y la otra estrictamente con él, se puede afirmar que el intérprete está haciendo todo lo que se le exige. *Casi nunca ocurre que todas las partes se ataquen simultáneamente*. [...] Los más adecuados [para esto] son las notas lentas y las melodías afectuosas o tristes, así como los acordes disonantes más que los consonantes. Una ejecución adecuada de este *tempo* exige gran capacidad crítica y una aguda sensibilidad. [...] Tan pronto como la parte superior comienza a someterse al compás, la esencia del *rubato* está perdida, puesto que todas las restantes partes han de tocarse a *tempo*. *

Quantz XVII, VI, 7.- En un solo se exigen la mayor discreción y contención; y si el solista quiere interpretar su parte tranquilamente, sin ansiedad, y para su satisfacción, mucho recae entonces sobre su acompañante, que puede inspirarle confianza o destruirla. Si el acompañante no está seguro del *tempo*, o si se permite a sí mismo caer en la seducción de hacer pesante un *tempo rubato* [...], entonces no sólo desconcertará al solista, sino que generará su desconfianza y le hará temeroso de asumir cualquier otra cosa con libertad o atrevimiento.

Para mantener la atención no es suficiente con alcanzar un *chronos* adecuado y flexible. Avanzamos un paso más, y encontramos que es el siguiente un parámetro que supone otro requisito *sine qua non*. La estructura interna del discurso, el *kairos*, no debe ser algo estricto, no debe convertirse en una servidumbre para el compositor, en una obediencia. El discurso/aria no ha de ceñirse a formas fijas, sino mantener abiertas todas las opciones dentro de una articulación clara pero flexible: malabarismo de funambulista. Bach no es el único que está a la altura de la demanda, lo cual no impide que podamos afirmar que si hay un compositor que entiende así la forma del *aria da capo* en el siglo XVIII, es él.²⁴⁵

Cic., *De orat.*, II, 77, 311.- Pero, aunque el exordio y el epílogo son los lugares más apropiados para esas partes del discurso que, sin resultar útiles en la argumentación, son en cambio muy eficaces en la persuasión y cambio de sentimientos, a menudo resulta útil apartarse de la exposición y la argumentación para dar un vuelco a los sentimientos. Y así, incluso después de la narración y de la exposición, frecuentemente ha lugar a cambiar la actitud del auditorio, ya si se ha afianzado nuestra argumentación o si se ha refutado la del contrario, o en ambos supuestos o en cualquier otro lugar, si la causa tiene suficiente dignidad y entidad, esto puede hacerse sin desdoro.

²⁴⁵ “Bach sabe exactamente cuándo y cómo modificar la forma *da capo*, cuándo elidir y anular las cesuras naturales en el texto asegurándose de que no haya falsas paradas, ni rupturas cadenciales innecesarias, de tal modo que se mantenga el impulso hacia delante. Al contrario que Telemann, que rellena la forma *da capo* ateniéndose a las normas y no se muestra especialmente preocupado por construir diversos clímax, las repetidas reinversiones de la forma *da capo* por parte de Bach se asemejan a las reelaboraciones infinitamente creativas de la forma sonata en manos de Mozart y Beethoven.” Gardiner, *La música*, p. 601.

Q. IV, II, 111.- Me admiro de aquellos maestros de Retórica que piensan que en la narración no hay que emplear la provocación de los afectos. [...] ¿Por qué no voy a querer yo, mientras estoy informando, conmover incluso al juez? 112.- ¿Por qué lo que trataré de conseguir en el punto culminante de mi discurso, no lo voy a buscar inmediatamente con ahínco [...]?

El discurso ha de mantener las opciones abiertas, flexibles, dentro de una estructura orgánica. Veamos qué nos recomiendan a un nivel general con respecto a su articulación. Cicerón, Quintiliano y Mattheson vienen a decir lo mismo: el discurso ha de tener inicio, medio y final. ¿Y cómo tratar las partes? Hay que dar importancia al principio y al final, tanto de cualquier sección como de la estructura general; el medio ha de sostener la tensión suficientemente. Para Mattheson concretamente eso supone construir *in crescendo*: comenzar con un argumento firme, continuarlo con más solidez, y concluirlo con aún mayor intención.

Q. IX, IV, 67.- Porque, así como principio y fin tienen muchísima importancia, siempre que el sentido empieza o termina, así también en los medios hay ciertos impulsos y éstos finalmente contribuyen a la expresión insistente. El pie del corredor, aunque no se detenga, deja sin embargo una huella. Así pues, no sólo conviene que los miembros e incisos comiencen y terminen bien, sino que aun en aquellos lugares que están sin duda firmemente estructurados y no necesitan pausa respiratoria, tales incisos y miembros sirvan como de ocultos peldaños.

Q. IX, IV, 23.- [...] pues los conceptos deben ir en aumento y elevándose.

Cic., *De orat.*, III, 50, 192.- Pienso que hay que respetar la parte final con más diligencia que la inicial, porque en ella se valora de modo particular el acabamiento y la rotundidad. [...] Ha de tener variedad para no ser rechazado, ya por criterio del que juzga o por hartura del oído.

Cic., *De orat.*, II, 77, 313.- Y en este punto critico a quienes colocan en primer lugar la parte más débil; [...] pues la naturaleza de la cosa exige atender con la mayor rapidez posible a la expectación del auditorio, y si a esto no se le da satisfacción al principio, hay que esforzarse mucho más en el resto de la causa; y mal se presenta el objeto del discurso si no da la impresión de mejorar al poco de ser expuesto. [...] Así en el discurso ha de ir al principio lo que sea más firme, con tal de que en uno y otro punto se reserven para la peroración los elementos que descuellan.

M. II, XIV, 25.- El arte de los oradores consiste en lo siguiente: comienzan con sus argumentos más firmes, presentan los más débiles en el medio, y concluyen con los más sólidos de nuevo. Esto bien podría ser algo de lo que los músicos hicieran uso, particularmente en la disposición general de su trabajo. Pareciera que esta prescripción diera permiso a aquellos [compositores] que no hacen nada más que darles a sus arias un buen *da capo*, en el cual, mientras el principio y el final son igualmente fuertes, el medio frecuentemente resulta bastante patético. La razón por la que este tipo de disposición no es acertada recae en el hecho de que ignora el todo para poner todo el esfuerzo en unas partes concretas. Se debe comprender que una obra no debe meramente presentar esta disposición en general, sino estar elaborada de tal manera que cada parte en sí misma siga los tres grados de ‘argumento fuerte; más fuerte; el más fuerte’.

Sobre las figuras retóricas

Entremos ahora en el campo de las figuras retóricas. No vamos a abordar sus tipos, ni su catalogación o enumeración, ya ampliamente estudiadas, sino más bien lo que son en esencia. Tal y como reflexionaron Cicerón y Quintiliano, las figuras no son algo epidérmico

añadido *a posteriori* a la superficie de un discurso, sino que son parte de su configuración más esencial y profunda.

Cic., *De orat.*, III, 14, 53.- ¿Ante quién, pues, se estremece el público? [...] Ante quienes se expresan artísticamente, con una buena exposición, con abundancia, con expresiones y pensamientos luminosos, quienes al tiempo que hablan en cierto modo consiguen ritmo, eso es lo que yo llamo *hablar con ornato*. *

‘Hablar con ornato’ es hablar expresiva y significativamente, empleando para ello figuras retóricas. Aunque mencionen que las figuras son el ‘ornato’ del discurso, no deberíamos entender que dicho término se refiere a una función de mero adorno del discurso. Entendemos que llaman ‘ornato’ a la forma necesaria, significativa, e imprescindible que toma lo expresivo, pues sin las figuras, ‘el discurso es como un cuerpo que carece de espíritu vivificante’. Las figuras son, por tanto, material orgánico, donde *orgánico*, tal y como indicábamos en la primera parte, significa *natural, esencial, perteneciente a* en lugar de *encima de*.

Q. VIII, VIII, 40.- [sobre las figuras] En el orador es superfluo si no produce algún efecto. Y tiene su efecto cuando sin él impresiona menos lo que se dice.

Q. IX, II, 4.- Unas cosas se graban por medio de la repetición, otras por la detención en ellas, hay que hacer digresiones del tema y regresar de nuevo a su asunto, alejar de sí la culpa, achacarla a otro, juzgar qué se debe pasar por alto, qué merece menospreciarse. En estos puntos se basa la emoción del discurso y su eficacia; si se le quitan estos efectos, el discurso queda por los suelos y hasta es como un cuerpo que carece de espíritu vivificante.

Q. VIII, VIII, 6.-[metáforas] Hacemos esto, bien porque es ineludible, bien porque la expresión es más significativa o, como dije, porque es más bella. Donde nada de todo esto ofreciere la metáfora, el significado que se traslada es impropio.

Q. VIII, I, 13.- Porque también M. Antonio [...] piensa que a uno de hábil palabra le basta decir lo que conviene, pero el hablar con adorno es lo propio del elocuente.

Q. IX, II, 75.- También ciertas cosas que no puedes probar, necesariamente se dejan mejor ir diseminando en forma de una figura. Pues alguna vez queda metido a ocultas este dardo, y precisamente por esto, porque no se ve, no se puede sacar. Pero si dices lo mismo claramente, por un lado, es rechazado y por otro hay que demostrarlo.

La manera en la que encontramos definido el sintagma ‘figura retórica’ en el siglo que inaugura la modernidad puede reflejar las preferencias que cada escuela nacional manifiesta. Veamos una definición francesa y dos germanas de lo que es figura retórica:

Dictionnaire de l'Académie française (1694).- Figura, término empleado en retórica para definir un cierto pasaje de ideas y palabras *que crean belleza y ornato* en el discurso. La figura más común en un discurso es la metáfora.

Johann Christoph Gottsched (profesor de retórica en la Universidad de Leipzig, 1728).- Las figuras son el *verdadero lenguaje de los afectos*.²⁴⁶

Johann Adolph Scheibe (1745).- Cada uno estará de acuerdo conmigo si establezco que son las figuras las que otorgan la mayor impresión al estilo musical y le ofrecen una fuerza singular...Es exactamente igual en la música como en la oratoria y en la poesía. Ambas bellas artes no poseerían *el fuego ni el poder para mover* si se les despojara del uso de las figuras. ¿Se podrían

²⁴⁶ Citadas en Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 45.

en verdad mover y expresar las pasiones sin ellas? De ningún modo. Las figuras, de hecho, encarnan por sí mismas el lenguaje de los afectos.²⁴⁷ *

Para un francés, una figura retórica encarna lo bello, en cuyo caso, ‘ornato’ sí podría ser tomado como un término fundamentalmente estético. La Francia del siglo XVIII se deleita en la belleza de la forma más que en lo significativo del contenido, como vimos. Sin embargo, dos definiciones germanas apelan a los afectos, su intensidad, el poder de conmover: Dioniso entendido como ‘el que libera de las ataduras’, como vimos también. Cara y cruz de la misma moneda, cada escuela ‘ve’ a través de su prisma individual, y ‘define’ en consecuencia.

En todos los casos, ha de darse adecuación en el uso de las figuras: el *decorum*. Elegir, o crear si fuera necesario, la figura que sea adecuada para cada idea-afecto; presentarla en su lugar preciso, brotando del material que es la idea; y en la abundancia justa para transmitir el afecto.

Q. IX, III, 4.- Mas si uno usa la figura con moderación, y cuando la materia lo pida, será ella más gustosa, como cuando se añade un condimento; por el contrario, quien la busque en demasía, perderá con ello aquel encanto que tiene en sí misma la variedad.

Q. VIII, VIII, 16.- De modo que la metáfora no sea demasiado elevada o, lo que la mayoría de las veces ocurre, demasiado baja, y no sea disparatada (sin nexo relacionante). De éstos encontrará ejemplos demasiado frecuentes el que supiere que en tales casos se trata de corruptelas de la expresión. Pero también el número excesivo, que va más allá de la justa medida, es otra corruptela, sobre todo cuando se trata de metáforas de una misma especie.

Q. VIII, VIII, 41.- y es tal la eficacia [...] de este adorno que, sin estas adiciones parece el discurso desnudo y como desaliñado; pero con muchos epítetos resulta pesado.

“Erbarme dich” está escrita en un estilo denso en figuras retóricas, tejido característico del *stylus gravis*, o estilo patético, expresivo.

Cic., *Orator*, 97.- [Estilo elevado] Amplio, abundante, grave, *adornado*, en el que se encuentra sin duda la mayor fuerza. [...] A esta elocuencia corresponde conducir los corazones, a ella corresponde moverlos en todos los sentidos; ella penetra en nuestros sentidos unas veces por la fuerza, otras insensiblemente; graba unas opiniones, arranca las ya grabadas. *.

Ante un discurso denso en las mismas... ¿Cómo reconocerlas? Quintiliano expone que una figura retórica es una desviación de lo común en el lenguaje. Esta definición lleva en sí misma su propio límite: qué es lo común en el lenguaje, teniendo en cuenta que ningún lenguaje permanece estático, sino que todos mutan continuamente. ¿Dónde situaríamos la línea a partir de la cual nos hallamos ante una ruptura de la expectativa lingüística para que podamos asumir que estamos ante una figura retórica? No creemos que Quintiliano pretendiera englobar una casuística múltiple. En más de una ocasión a lo largo de sus tratados, tanto él como Cicerón recordaban que no hay tratado, ni regla, ni en este caso definición, que abarque la multiplicidad de la realidad, y que esa no era su pretensión. Por el contrario, en este caso concreto, se trata de ofrecer una orientación según la cual, para que podamos concluir si hay o no figura retórica, hay que observar tanto el elemento en sí como su contexto. No todo ascenso o descenso melódico es una anábasis o catábasis.

²⁴⁷ Citado por López Cano, *Música y Retórica*, p. 99.

Q. IX, I, 25.- Cicerón [...] sigue, a mi parecer, una cierta vía media: “ni toda expresión debe ser justamente tenida como esquema (figura), ni solamente aquellas expresiones que tienen una formación alejada del modo general de hablar, sino aquellas que se destacan por su extraordinaria brillantez y causan muchísima impresión en el oyente.”

Q. IX, I, 14.-[...] Figura es aquello que representa una mutación de la forma de expresión sencilla y espontánea en el marco de la poética y del arte retórico. [...] Valga por tanto como figura la forma de expresión que renueva el modo de decir *con un arte consciente*. *

La figura retórica ha de destacar por sí misma, en ese fino trazado que consiga hacerla evidente sin excederse: una figura no puede transformar una ruptura de la expectativa en una ruptura del discurso. No todo ascenso o descenso melódico es una anábasis o catábasis, y al mismo tiempo, no debe caber duda acerca de cuáles lo son. La figura no es fruto de la imaginación del espectador, por el contrario, resulta obvia por sí misma. Sobre la certeza que ha de acompañar a la manifestación de una figura reflexiona Quintiliano; sobre el requisito mencionado del difícil equilibrio en su manifestación, ambos:

Q. IX, II, 5.- Como todas estas cosas han de estar presentes, después hay que distribuir las y variarlas de modo que cautiven al oyente con toda su armoniosa sonoridad, como vemos que ocurre con las cuerdas de una lira. Pero estos medios expresivos actúan de manera inmediata en la mayoría de los casos, y no se suponen, sino que se manifiestan claramente.

Cic., *Orator*, 82.- Que en la ornamentación [las figuras retóricas] la laboriosa búsqueda de la simetría y esa especie de caza del deleite no aparezcan manifiestamente.

Q. IX, II, 72.- El juez presta así muy especialmente credibilidad a las figuras si piensa que no las queremos decir.

Q. IV, I, 60.- El estilo [...] tendrá que asemejarse a un lenguaje sencillo, y no artificioso, sin prometer demasiado en palabras y gestos, porque el discurso que sabe ocultar su arte y que produce su efecto, como dicen los griegos *anepiphantos* -sin aparentes recursos- con frecuencia penetra mucho mejor.

Quintiliano en las *Institutio* refleja una cuestión particular al respecto de las figuras y su recepción. Entonces, como posteriormente,²⁴⁸ se extendió una cierta obsesión entre los oradores al respecto de la erudición que el conocimiento de la nomenclatura de las figuras podía revelar. Quintiliano deshace en un momento la vanidad. Lo significativo no es la nomenclatura latina o griega de las figuras, sino percibir su efecto, conocer su función, asimilar su objetivo, cambiante en el tiempo debido a las mutaciones del lenguaje. El catálogo de figuras retóricas tanto verbales como musicales no es algo cerrado ni concluido en ningún momento de la Historia. La esencia es lo relevante.

Q. IX, I, 8.- Pues su utilidad no estriba en los nombres, sino en sus resultados. 9.-Lo mejor, por tanto, en estos casos es seguir muy especialmente el usual lenguaje recibido y que se conozca la cosa en su misma realidad, llámese como se quiera.

²⁴⁸ “It was in fact an overemphasis on the figures that eventually led to the death of rhetoric. The once vital tradition of civic rhetoric had given way to the dry recitation and identification of figures with strange-sounding names in Greek and Latin. By the early eighteenth century, even though rhetoric remained at the center of most European educational systems, it had hardened into an oppressive orthodoxy and had lost its vitality. Rhetoric continued to decline as a central cultural force in the later eighteenth century, and its demise is traditionally pinpointed to the beginning of the nineteenth century.” McCreless, Patrick (2008). *Music and Rhetoric*, p. 851.

Q. IX, III, 1.- Las figuras de palabra son, por un lado, siempre cambiantes y, por otro, cambian también según lo ha hecho prevalecer la costumbre. Así pues, si comparamos el lenguaje antiguo con el nuestro, es ya figura casi todo lo que hablamos.

Q. IX, II, 107.- Es posible o que existan quizás otras (figuras) y se nos haya pasado a nosotros, o también que puedan todavía aparecer otras nuevas; sin embargo, serán de la misma naturaleza de la que son aquellas sobre las que hemos hablado nosotros.

Por último, dos reflexiones sobre la disposición de las figuras en el discurso. Si un discurso retórico se puede asemejar a una onda sinusoidal, con vientres superiores e inferiores de intensidad y relajación, eso conlleva que ni en el *stylus gravis*, más denso en figuras que los restantes, debemos suponer que hallaremos continuamente una presentación de las mismas.

Q. XI, III, 51.- Lo cual he hecho notar, para que aparezca claramente que no sólo en los miembros de un período, sino también en los incisos debe haber alguna variedad, sin la cual *nada encuentra una subida ni un descenso*.

Las figuras se corresponderían con los vientres superiores, puntos expresivos del discurso que las figuras retóricas crean, subrayan o destacan habitualmente *de manera espaciada*; tan importantes como los vientres superiores son los inferiores, aquellas partes del discurso en las observamos una cierta distensión, sin figura retórica, también de forma espaciada. El discurso está en relajación, pero el intérprete no debe abandonarse jamás a la misma en exceso, o perderá la continuidad de la línea discursiva. La onda debe recrearse, siempre proyectada en su transcurrir hacia adelante, y siguiendo sus montes y valles teniendo consciencia tanto de los unos como de los otros.

Q. IX, IV, 62.- No se tenga, por tanto, por áspero y desgarrado este espacio en el que, podríamos decir, cobran aliento y se rehacen los espíritus. Este espacio es asiento de apoyo del discurso [...]. Los comienzos de frase demandan un cuidado muy cercano al de las cláusulas o finales; pues también en éstos está lleno de expectación el oyente.

Cic., *De orat.*, III, 25, 96.- El discurso debe estar salpicado de [figuras de] palabras y de pensamientos, como si de flores se tratase, eso no debe estar uniformemente extendido por todo el discurso, sino marcado de tal suerte que aparezcan dispuestos como en dispositivo escénico los objetos de realce y las luminarias.

La *pronuntiatio*

Las arias de las Pasiones de J. S. Bach en las que vamos a profundizar están escritas en *stylus gravis*, estilo denso en figuras retóricas. Si mencionábamos la necesidad de equilibrio en composición al recurrir a una figura retórica, lo mismo sucederá en la entrega escénica de la misma. Una figura retórica no debe resultar sobreactuada, tampoco puede pasar desapercibida. La línea por la que debe caminar el orador, tanto al escribir como al entregar, es siempre fina. No olvidemos que una figura retórica encarna un afecto, o una idea, y es una puerta consciente al inconsciente: debe desencadenar en el oyente una reacción integral. Quintiliano nos conducía del primero al segundo por la vía de la imaginación. La *pronuntiatio* de un discurso con figuras retóricas no ha de resultar, por tanto, un ejercicio

intelectual en el que todo se establezca de antemano y se realice, o se reproduzca, desde el intelecto *in situ*. El inconsciente, lo que la razón no puede aprehender, pero el ser puede vivenciar íntegramente, es la meta. A la hora de que el músico encarne, o entregue, una figura retórica, es relevante llegar a ello dirigidos hacia la *enárgeia*, el hacer presente. El músico, más que ‘hacer’ o ‘reproducir’ la figura, ha de ‘ser’ la figura. Lo primero llevaría a sobrecargarla de intención, acción, y esfuerzo determinados por lo racional.

La *pronuntiatio*: voz, mirada, gesto. La voz asumirá todos los matices retóricos del afecto de estas arias. El gesto lo subrayará, con la particularidad de que la música de las Pasiones de Bach evidencia que no es tan necesario el gesto como en la de sus contemporáneos dedicados al oratorio. Es tal el relieve que da a lo abstracto en su lenguaje y a lo metafísico en su concepto, que ello termina imponiéndose como dimensión fundamental, por encima de una concreción visual estética y diversa. Se podría afirmar que, a nivel gestual, e incluso de presencia escénica, un exceso de concreción perjudica a la música de Bach. Hoy en día observamos intentos puntuales de explorar esta posibilidad al realizar propuestas que presentan una escenografía para las Pasiones de Bach.²⁴⁹ Sin embargo, siendo un gran narrador y un excelente retórico, podríamos decir que Bach no es un operista. En nuestra opinión, todo lo visual que concrete en exceso una imagen de lo narrativo de las Pasiones desvía al oyente de una plena percepción del contenido, pues visualizar lo narrativo imprime una terrenalidad a su música que está en profunda contradicción con lo inconmensurable de la misma.

²⁴⁹ El director musical Simon Rattle en colaboración con el director teatral Peter Sellars han hecho una propuesta en esta línea en 2014.

Capítulo III. “Erbarne dich”

Esta aria se sitúa en el primer ‘acto’ de la segunda parte de la *Pasión según San Mateo*. Lugar significativo, central, dentro de la estructura general del discurso sonoro que es una Pasión; cuestión a la que se añade la considerable extensión del aria en sí, igualmente relevante. Ambos parámetros, ubicación y dimensión, demandan de los intérpretes un tono retórico profundo e intenso. Se halla enmarcada, de idéntica manera a su paralelo de la *Pasión según San Juan*, por un recitativo que la precede, y un coral o meditación colectiva que la concluye: “Bin ich gleich von dir gewichen”. El recitativo que la precede reserva su material más retórico para la última frase, que termina con las palabras *weinete bitterlich*, ‘lloró amargamente’: *weinete* es tratada sobriamente con un melisma que comienza con apoyatura de sensible, y un *saltus duriusculus*²⁵⁰ de 7ª dism, ambos intervalos elaborados rítmicamente con síncope.²⁵¹ Esta es la puerta de entrada al aria que vamos a abordar bajo el prisma del discurso retórico.²⁵²



El exordium

Exordium: término latino que significa ‘comienzo’. Sección llamada *proemio* en griego (προοίμιον / *prooímion*): preludio. Su material debe proceder de ‘las entrañas mismas de la

²⁵⁰ “*Saltus duriusculus*: es un salto melódico igual o mayor a una sexta; es un salto que forma un intervalo melódico disonante.” López Cano, *Música*, p. 154.

²⁵¹ “*Syncope*: según Calvisus (1602) la *síncope* hace más interesante la armonía y pone en evidencia la fuerza de un texto.” López Cano, *Música*, p. 158.

²⁵² Vamos a observar en el material musical abundantes figuras retóricas, indicando en cada caso una posible definición. La mayoría de las figuras han sido catalogadas y definidas por varios tratadistas, cada uno con su comprensión individual de la misma. Al mismo tiempo, hay recursos que se comportan como figuras, pero que nunca han sido denominados ni con un término latino ni griego. El catálogo de figuras no es algo cerrado, ni absoluto. En todos los casos, asumimos los límites de las propias definiciones, pues un enunciado no puede englobar toda la casuística musical en la que una figura puede aparecer.

causa’. Es revelador que Cicerón y Quintiliano indiquen que el exordio debe escribirse *una vez examinada* la causa en su conjunto. Así brotarán con claridad tanto el tono retórico del mismo, como el material que ha de presentar, así como las dimensiones adecuadas para introducir lo que sigue. Igualmente, se garantiza que estará conectado el exordio con el material nuclear del discurso.

Cic., *De orat.*, II, 53, 213.- Y esto, en los discursos, no hay que buscarlo afuera, sino cogerlo de las entrañas mismas de la causa. Por lo tanto, una vez examinada la causa en su conjunto, tras haber encontrado y organizado los puntos que tratar, hay que considerar qué tipo de comienzo ha de usarse. [...] Por otra parte, todo comienzo o deberá tener una mención al tema de la causa en su conjunto, o una entrada y pavimento que nos lleve a la misma, o algún adorno y realce. [...] Hay que poner delante de las causas comienzos en proporción a su contenido; y de este modo, en las causas menores y de poca enjundia, a menudo será más cómodo empezar con el tema mismo.

Q. III, IX, 8.- No quisiera rectificar la opinión de los que piensan que el proemio debe redactarse en muy último lugar.

Q. III, VIII, 6.- No hay que empezar de modo abrupto ni a partir de donde a uno le vino en gana, ya que en toda materia hay algo que es naturalmente lo primero.

Q. IV, I, 5.- Pretendemos hacer al oyente *benévolo, atento y receptivo* [...]. A través de éste [exordio] hallamos entrada al ánimo del juez, para ir después ganando terreno.

Q. IV, I, 42.- Y por esta razón algunos introducen una subdivisión del Exordio en dos partes, principio e insinuación [se refiere a exordio principal y excurso], de modo que en estos principales inicios se haga presente la justa petición de benevolencia y atención.

Q. III, VIII, 59.- No comprendo por qué al comienzo haya que gritar como locos.

Cic., *De orat.*, II, 79, 325.- Por otra parte, que el comienzo esté ligado al discurso que sigue, que no parezca como los preludios de circunstancias que ejecutan los citaristas, sino un miembro integrado con el resto del organismo. Pues algunos, tras pronunciar el proemio que habían preparado, pasan de tal suerte al resto que parece que no quieren que se les preste atención.

Q. IV, I, 62.- La proporcionada extensión de un exordio depende de la materia del caso.

Veamos cuál es la ‘causa’, el texto del *aria da capo*:

A Erbarme dich, mein Gott, Um meiner Zähren willen.	<i>Ten piedad de mí, Dios mío, advierte mi llanto.</i>
B Schaue hier, Herz und Auge, weint vor dir bitterlich.	<i>Mira aquí, mi corazón y mis ojos lloran ante ti amargamente.</i>
A' Erbarme dich, mein Gott, Um meiner Zähren willen.	<i>Ten piedad de mí, Dios mío advierte mi llanto.</i>

‘Ten piedad de mí, Dios mío’ es la esencia de la ‘causa’. El discurso sonoro nos la tiene que comunicar con todos los parámetros del lenguaje musical: melódico, armónico, tonal, rítmico, métrico, tímbrico. No es suficiente con que un único parámetro materialice una

intención retórica para que esta se transmita. Como reflexionó Mattheson, el sistema retórico lo es plenamente y como tal se comporta: no delega en una única variable.²⁵³ Al mismo tiempo, es fundamental ser conscientes de que el todo es más que la suma de sus partes, pues el sistema retórico no se explica sólo por la adición de parámetros, sino por la relación que establece entre los mismos de una manera única y orgánica en cada momento. Al presentar en el exordio la esencia de la causa, hay que evitar caer en una excesiva elaboración en esta sección del discurso.

Q. IV, I, 58.- De las antiguas prescripciones retóricas es todavía válido que en el exordio no se nos encuentre alguna palabra inusual, ninguna más que atrevida metáfora [...].

Q. IV, I, 59.- Porque aún no hemos hallado aceptación ante el público, y la atención de los oyentes, todavía fresca, nos está vigilando. Una vez que están ganados y ya enardecidos los corazones, se nos permitirá esa libertad [...].

Cic., *De orat.*, II, 79, 324.- [...] recursos que con todo no convendrá desplegar en su totalidad al principio, sino que tan sólo empujen levemente al juez desde el comienzo, de manera que, ya inclinado, sobre él se abata el resto del discurso.

Bach presenta habitualmente un discurso musical denso en figuras retóricas. Como indican Haynes & Burgess, muchas de ellas proceden de la sistematización de figuras retórico-musicales elaboradas durante el siglo XVII, al mismo tiempo que otras son recursos propios de Bach, que ni procedían de, ni llegaron a constar en tratado alguno.²⁵⁴ Bach imprime su visión más amplia de las posibilidades del lenguaje tanto al sistema tonal como al sistema retórico que recibe. Como era usual desde la Antigüedad clásica, a mayor abundancia de figuras retóricas en una pieza, o en un pasaje concreto, más elevado el estilo, mayor profundidad en la expresión. Las figuras, como hemos visto, son el lenguaje del *pathos*. Veamos el exordio o *proemio* de “*Erbarne dich*”:

²⁵³ “Mattheson viewed tonality as just one parameter along with several others including meter, melody, tempo, and rhythm that can be used to depict different passions.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 60.

²⁵⁴ “Bach’s music draws on a wealth of figures -both documented and those that never made it to the treatises. The richness of his output and his use of figures has prompted more intensive study of musical symbolism than the music of any other composer. But Bach (being Bach) expressed figures and patterns imaginatively and differently every time he used them, and often with humor or irony.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 65.

Forte

Piano sempre

Pizzicato

tr

tr

Reflexionemos sobre algunos de los elementos principales que nos ofrece este exordio.

Tonalidad:

El exordio nos presenta la tonalidad del aria, Si menor, tonalidad a distancia de quinta del primer número en Mi menor de la *Pasión según San Mateo*. Aparte de los números solistas significativos escritos por Bach en esta tonalidad, (“Blute nur” de esta misma *Pasión*, “Suscepit Israel” del *Magnificat*) la *Misa* en Si menor nos permite asumir que es una tonalidad de profundo significado retórico para el compositor. Como reflexionamos previamente, podemos conjeturar que habría una voluntad retórica sustentando la elección de una tonalidad concreta, al ser Bach un músico perteneciente a una época impregnada por dicha visión.²⁵⁵ Igualmente, el parámetro arquitectónico, la cadena de tonalidades por las que va pasando en cada número de una obra de semejantes dimensiones, puede tener igualmente peso en la elección de las mismas, más allá de la retórica.

La *Pasión según San Mateo* comienza con el coro “Kommt, ihr Töchter”, danza siciliana en Mi menor. “Erbarme dich”, conectada con este coro por ser igualmente una siciliana, se presenta a distancia de dominante, Si menor. Se establece así, a partir de dos parámetros significativos, un vínculo latente entre ambos números, aunque estén ubicados en lugares alejados en la estructura. El coro-lamento por la muerte del Cordero de Dios con el que abre Bach el relato aparece vinculado musicalmente con el aria-lamento por la responsabilidad individual de Pedro, incumplimiento transfigurado, como veremos, en categoría universal.

Métrica:

Nos presenta Bach una siciliana en 12/8, danza habitualmente anacrúsica y en modo menor, utilizada durante el siglo XVIII para representar musicalmente, con su movimiento fluido y melodía *cantabile*, los afectos melancólicos, asociados normalmente a modos menores. Aunque esta métrica procede del marco pastoril, arcádico, el modo menor, sin embargo, matiza el Paraíso tiñéndolo de añoranza.²⁵⁶ En Bach hallamos esta danza relacionada con el Cielo cristiano, lo que trae consigo el concepto de la transfiguración de la muerte, de tal manera que esta métrica arcádica deviene una ‘métrica sacra’.²⁵⁷

²⁵⁵ “Chafe (Eric Chafe, J.S. Bach’s Johannine Theology) argumenta de un modo muy convincente que el empleo sucesivo del *ambitus* es un procedimiento deliberado por parte de Bach para controlar y organizar la música de la *Pasión según San Juan* en un fresco tan amplio. Además, sugiere, Bach lo utiliza para subrayar las oposiciones fundamentales dentro de la teología de Juan; así, p.ej., los sufrimientos de Jesús están asociados con tonalidades con bemoles, mientras que sus beneficios para la humanidad lo están con tonalidades con sostenidos.” Gardiner, *La música*, p. 559.

²⁵⁶ “It is usually considered that the importance of the siciliana as pastoral signifier was established by the composer A. Scarlatti, who was born in Parlermo in 1660. But Scarlatti left Palermo at the age of twelve and spent the rest of his life in Rome and Naples. His operas are full of arias in slow or moderate 12/8, but only two of these are actually titled ‘aria siciliana’ (one in the opera *La donna é anchora fedele*, the other in the cantata *Una Beltá che eguale*).” Raymond Monelle, *The musical topic. The Hunt, the militar, the pastoral*. Indiana University Press, 2006, p. 217.

²⁵⁷ Sobre las danzas sicilianas en las cantatas de Bach: “The connections of Virgil’s Golden Age with the Christian heaven, and of Polybius pipping shepherds with the world of Biblical pastoralism are brought together in this kind of piece. [...] The belief in heaven as the destination of human life led to an unexpected connection, that of pastoralism and death. [...] Cantata n° 8, “Liebster Gott, wenn werd’ ich sterben” opens with an exquisite chorus in siciliana meter [...]. But there could be also lament: the immense chorale chorus that begins the *St. Matthew Passion* is in siciliana time with recurring bass pedals, though it portrays the wailing of the daughters

Esta danza presenta una línea de bajo característica de Bach en cuanto a la subdivisión de corcheas: la repercusión de las tres corcheas de cada parte implica un tempo más fluido que si el ritmo estuviera escrito en pulso de negras;²⁵⁸ fluidez que se da en un cierto mayor grado en este caso debido a la articulación ligera: indicación *pizzicato* del autógrafo de Bach. Al pulso rítmico hay que añadir el pulso armónico, que será otra variable que afectará al *tempo* de siciliana que se elija. En esta aria el pulso armónico va a ir generalmente en negras, puntualmente en blancas (c. 27 y siguientes, sección B), e incluso, en secciones donde busca incrementar la tensión, en redondas, como es el caso de los compases 5 y 6 del exordio con sendas armonías de dominante. La siciliana utiliza con frecuencia el siguiente patrón rítmico de puntillos, diseño que mece la melodía llenándola de notas largas (corcheas con puntillos) seguidas de breves:



Q. IX, IV, 131.- Para los lugares importantes, elevados, exornados, convienen más las sílabas largas, de tal modo que los pasajes tranquilos exijan la duración de sílabas largas [...] y lo contrario a lo indicado gusta más de las sílabas breves, a saber: la demostración, la proposición de partes, los lugares jocosos, y todo lo que es parecido a una conversación.

Quantz XIV, 21.- Un movimiento en 12/8 Alla siciliana, con notas con puntillo, debe ser tocado con gran simplicidad, no muy despacio y casi sin trinos.

Este patrón rítmico será transformado en la elaboración inmediata del aria. Bach parte del lenguaje del siglo para rebasarlo retóricamente casi de inmediato, pues lo densifica ya en el exordio, convirtiéndolo en una línea rica en anapestos (pie métrico: breve-breve-larga) sucedidos, en el c. 4, aún por las corcheas con puntillo de la siciliana:



Inmediatamente diluye el balanceo de la siciliana en una línea barroca elaborada con anapestos sucedidos de dáctilos (pie métrico: larga-breve-breve). Estos equilibran el dinamismo que introducen los primeros inmediatamente:

of Zion over the sacrifice of Christ [...]. The theme of death is much darker in this piece; nevertheless, its meter evokes a Virgilian heaven.” Raymond Monelle, *The musical topic*. pp. 230, 231.

²⁵⁸ Otro ejemplo de la *Pasión según san Mateo* en donde Bach emplea este mismo recurso es el primer coro, la siciliana “Kommt, ihr Töchter”, o el aria “Blute nur” que comienza con cuatro repercusiones de la misma nota en corcheas. En todos los casos, transmite tácitamente un efecto de impulso rítmico que implica un *tempo* fluido.



Entendemos el pie métrico como recurso retórico rítmico efectivo aun cuando dicho esquema rítmico se utilice puntualmente en una escala que no impregne el marco completo del compás, o cuando no presente una repetición periódica.

Aristóteles, *Retórica*. III,1408b 22-32.- La forma de expresión no debe ser ni métrica ni arrítmica. Lo primero, en efecto, no resulta convincente (porque da la impresión de artificioso) y al mismo tiempo distrae, pues hace que (el oyente) esté sólo pendiente de cuándo volverá otra vez la cadencia. [...] Ahora bien, aquello que determina todas las cosas es el número. Y el número propio de la forma de expresión es el ritmo, del que también los metros son divisiones. Por eso el discurso debe tener ritmo, aunque no tenga metro, pues entonces sería un poema. Tal ritmo no debe ser, con todo, exacto; y ello se conseguirá si sólo lo es hasta cierto punto.

Cic., *Orator*, 197.- En un discurso continuado y variado, se mezclarán armoniosamente entre sí todos éstos [pies métricos]. De esta forma nadie se dará cuenta de que se está buscando el deleite, y de que se está artificiosamente redondeando la frase. Efectivamente, los que escuchan se fijan en estas dos cosas y sólo en ellas encuentran gusto, es decir: en las palabras y en las ideas, y, mientras las admiran con espíritu atento, se les escapa y pasa por alto el ritmo; pero si éste no existiera, las palabras y las ideas agradarían menos.

Cic., *De orat.*, III, 49, 191.- [pies métricos] Y que no os pongan nerviosos el peán o ese dichoso pie heroico. Ellos mismos os saldrán al paso en el discurso; ellos mismos se ofrecerán y responderán, aunque no los hayais llamado.

Un anapesto que ocupe por sí mismo, o por repetición periódica, un compás entero, sin duda causará un efecto retórico específico.²⁵⁹ Del mismo modo, un anapesto que aparezca puntualmente en la escala menor del pulso, de la parte de compás, o incluso de la subdivisión del mismo, también producirá un efecto retórico. El anapesto es un pie métrico (bbL) que retóricamente da impulso rítmico al discurso, crea énfasis (luego *pathos*) con un cierto carácter dinámico al presentar dos notas breves en parte fuerte.²⁶⁰ El dácilo (Lbb) es el pie métrico que presenta la nota larga en la parte fuerte, generando así orden (*ethos*). Bach elabora una línea melódico-rítmica que comienza como una plácida siciliana al uso, transformada en una línea avivada por un impulso generado por el anapesto, el cual es equilibrado inmediatamente en cada pulso con el correspondiente dácilo.²⁶¹

M. II, VIII, 10.- El pie métrico anapesto es más eficaz que el dácilo en las melodías jocosas y extrañas. También se emplea en piezas serias, generalmente mezclado con otros ritmos.

Bach escribe una siciliana en compás de 12/8. Podría haberla materializado en otros compases de subdivisión ternaria: 6/8, 6/4, o en uno de subdivisión binaria: 3/4. Las danzas en el siglo XVIII no presentan tanto una métrica única y absoluta asociada, como unos pies

²⁵⁹ M. II, VI.

²⁶⁰ Véase Tarling, *Messiah*, p. 153.

²⁶¹ Véase Tarling, *Haendel's Messiah*, p. 125 y siguientes.

métricos concretos y, sobre todo, un carácter específico.²⁶² La siciliana puede concretarse en distintas métricas ternarias sin perder su esencia característica. La elección de una u otra métrica tiene que ver, como indicamos anteriormente, con la longitud de las frases, así como con el *tempo* deseado. Como vimos, el que Bach escriba una siciliana en 12/8 y no en 6/8, por ejemplo, es una elección que afecta específicamente al *tempo* que elegiremos al interpretarla. El compás más extenso de 12/8 abarca un fraseo el doble de amplio que el que tendríamos en un 6/8. Cuanto más larga la frase, más fluida cada parte del compás. La siciliana que nos ocupa tendrá, por tanto, un pulso más ligero en su 12/8 que si estuviera escrita en un 6/8.

Si hubiera que poner una indicación de *tempo*/carácter, esta sería el término *Largo*. El término de *tempo*/carácter no aparece en el manuscrito de Bach por considerarse implícito, como en tantas ocasiones. *Largo* es el término más frecuentemente asociado a la siciliana, constatable en muchas de las del siglo que sí presentan la indicación. Sólo en Händel encontramos alrededor de cincuenta sicilianas vocales, algunas de ellas con el término *Largo* indicado en el manuscrito o en la primera edición.²⁶³ *Largo* en el siglo XVIII no significa un *tempo* lento, sino, por el contrario, fluido, asociado a un carácter grave, introspectivo y melancólico. Será en la generación de Beethoven cuando las indicaciones de *tempi* del siglo XVIII modifiquen su cualidad en favor de los extremos: los *tempi* lentos serán más lentos; los rápidos, más rápidos.²⁶⁴ *Largo* entonces pasará a ser en el siglo XIX un *tempo* cada vez más lento. Sería un error extrapolar este concepto al repertorio del siglo XVIII, así como interpretar subdividiendo el pulso ternario. El siglo XVIII, por lo general, rara vez subdivide.²⁶⁵

L. Mozart I, II, 9.- No poco atormentará a los principiantes que se les acostumbre a subdividir siempre las corcheas. ¿Cómo es posible que un alumno al que el profesor atemorice con este método equivocado pueda lograr un tiempo medianamente rápido contando cada corchea? Lo que es aun peor, ¿y si subdivide en voz baja las negras o incluso las blancas en corcheas, marcándolas de forma diferenciada mediante la presión del arco, e incluso (como yo mismo he oído) contando en voz alta, o dando golpes con el pie? La gente se excusa argumentando que este método de enseñanza se usa sólo por la necesidad de enseñar lo antes posible al principiante la división igual del tiempo. Sin embargo, este tipo de hábitos permanecen y el alumno depende de ellos, resultándole finalmente imposible tocar correctamente un solo compás sin subdividir.

Intervállica:

En el registro superior de este exordio nos encontramos con lo más característico de la siciliana: una melodía muy bella, *cantabile*, sencilla al tiempo que expresiva, *cantabile* de

²⁶² Véase: Meredith Little & Natalie Jenne, *Dance and the music of J. S. Bach*, Indiana University Press 2001.

²⁶³ Véase: Tarling, *Haendel's Messiah*. p. 125 y sigs.

²⁶⁴ Beethoven: "In the past, longer note values were always taken more slowly than shorter ones, for ex., quarters slower than eighths. The smaller note values determine the tempo; sixteenths and 32s in 2/4 time make the tempo very slow. Perhaps the contrary is also true." "Please tell me whether Andantino is to be understood as meaning faster or slower than Andante, for this term, like so many in music, is of so indefinite a significance that Andantino sometimes approaches an Allegro and sometimes, on the other hand, is played like Adagio." Martha Elliott, *Singing in style*, p. 100, 102.

²⁶⁵ "The pulse was seldom measured in note values smaller than the crotchet, so if it is found to be necessary to count or conduct in eight then it is likely that the pulse is too slow, and there will be too many accents in the bar. Even at the slowest tempo, the larger beats should still be felt." Tarling, *Messiah*, p. 125.

origen siciliano que nos trae resonancias de la otra Italia presente en la música europea del XVIII, la Italia napolitana. ¿Cuál es la esencia de esta melodía profundamente italiana escrita por un alemán en Leipzig para encarnar el lamento de Pedro? Podríamos conjeturar que, en la confrontación que todo ser humano vive entre idea y realidad, el napolitano, el siciliano, no escapa a las alturas metafísicas como el alemán; tampoco acude al desgarró como en el sur de España; a través del arte, melódico en este caso, el napolitano expresa el desconcierto por medio de la paradoja: melodía melancólica y luminosa simultáneamente, lamento *cantabile* y bello. Esa es la esencia implícita que emana del *bel canto* italiano en los casos en los que éste no se limita a lo preciosista, sino cuando busca su propia profundidad. Asoma ocasionalmente en el canto siciliano popular que fecunda la música del XVIII; en el canto napolitano popular que fecunda toda la ópera europea de finales del XVII y el XVIII; y en el mismo canto napolitano popular que fecunda cien años más tarde el *bel canto* italiano del siglo XIX.²⁶⁶

El exordio presenta tres materiales interválicos relevantes retóricamente. Los tres son *saltus duriusculus*, intervalos expresivos. Bach los introduce espaciados, sembrando uno por cada frase del exordio. Es significativo recordar lo que ya nos indicaban Cicerón y Quintiliano al respecto de la necesidad de espaciar las figuras retóricas para que el discurso no esté siempre en un nivel máximo de expresión, sino que se despliegue estableciendo un curso con elevaciones y relajaciones sucesivas de la intensidad expresiva.²⁶⁷

Primer *saltus duriusculus*: la 6ª menor ascendente, anacrusa del c.1. En el manuscrito de Bach de 1740, así como en el de Altnickol posterior, no están escritos ni el *portamento* que la edición nos presenta sobre el ‘re’, ni la apoyatura sobre el ‘si’,²⁶⁸ ornamentaciones que son reiteradas cada vez que idéntico contexto aparece a lo largo del aria, y que proceden de la *particella* para violín de una copia manuscrita datada en 1736-38:²⁶⁹



Si prescindimos del ornamento, lo que suena es una 6ª menor ascendente desnuda: fa#-re. La ornamentación la mitiga, realzando la nota de destino al precio de rellenar el intervalo, que resulta así suavizado. La 6ª m. es un intervalo asociado retóricamente con la súplica.²⁷⁰ Bach comienza el aria con el solo de violín cantando este intervalo. Lo presenta en *gradatio*²⁷¹ o *auxesis*²⁷² ascendente a distancia de 4ª, *gradatio* significativa por este salto

²⁶⁶ Bellini, padre del *bel canto* operístico del siglo XIX, nació en Sicilia y se formó en Nápoles. Un siglo antes, A. Scarlatti realizó el mismo itinerario: nacido en Sicilia, las ciudades de su madurez fueron Roma y Nápoles.

²⁶⁷ Remitimos a la p.170.

²⁶⁸ Neue Bach Ausgabe. Sämtlicher Werke. Band II/5.

²⁶⁹ Trataremos en detalle esta divergencia entre las fuentes. Véase el capítulo sobre la ornamentación, p.238.

²⁷⁰ Véase Tarling, *The weapons of Rhetoric*. Tabla de afectos asociados a los intervalos, p. 85, referida en este estudio en la p. 177.

²⁷¹ “*Gradatio*: es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical.” López Cano, *Música*, p.121.

considerablemente amplio, que enfatiza la plegaria. La *gradatio* no es una repetición literal. Como es frecuente en Bach, las repeticiones incorporan sutiles mutaciones: intervalo de súplica a partir del ‘si’ y ascenso melódico hasta la séptima ‘la’, anticipada y tratada como síncopa. Nos parece relevante recordar la definición de síncopa: *la síncopa hace más interesante la armonía y pone en evidencia la fuerza de un texto*.²⁷³ La súplica se enfatiza tanto por *amplificatio* interválica,²⁷⁴ como por la anticipación de dicho ‘la’, que es la que crea la síncopa, *anticipatio notae*²⁷⁵ que aparece dentro de la armonía de mi menor. Esta nota ‘la’ es una séptima en dos parámetros simultáneamente: séptima armónica en la segunda parte del compás, y séptima melódica con respecto al ‘si’ inicial, vértice del giro melódico. Aparece destacada con un *portamento*, escrito con grafía no diferenciada en el texto fundamental, que subraya la nota de destino. Todo ello enfatiza, intensifica:



Q. IX, III, 54.- La gradación, llamada clímax, muestra su arte de una manera más clara y más estudiada, y por eso debe ser menos frecuente.

Q. IX, III, 55.- Por otro lado, pertenece también por sí misma al marco de la adición, pues repite lo que ya se ha dicho y, antes de elevarse a otra cosa, se detiene en las anteriores.

Q. VIII, IV, 3.- La amplificación, según veo yo, consta sobre todo de cuatro géneros: aumento, comparación, raciocinación y acumulación. La forma de aumento es la más expresiva de todas, cuando parece grande hasta lo que es menos significativo. Esto se produce en una o en varias escalas de lo que aumenta, y no sólo llega a su culmen, sino que a veces sube en cierto modo más arriba de su culmen.

Mientras la voz superior asciende con *saltus duriusculus* en *gradatio* a intervalo de 4ª, la línea del bajo diverge por grados conjuntos en descenso. La textura de líneas divergentes la

²⁷² “A figure of amplification, the units of which should build towards a climax (Q. VIII, IV 27).” Tarling, *Messiah*, p. 42.

²⁷³ Calvisus 1602. Citado por López Cano, *Música*, p. 158.

²⁷⁴ Figura que menciona Quintiliano pero que no tiene presencia en la tratadística musical. “*Amplificatio*: sin referencia en ningún tratadista. Figura introducida por Lena Jacobson (1982). Es cuando una obra se extiende de manera indirecta, es decir, por medio de la elaboración o reforzamiento de los elementos que acompañan a un sujeto o tema.” López Cano, *Música*, p.177.

²⁷⁵ “*Anticipatio notae*: es una disonancia fuerte ocasionada por una o varias notas que pertenecen a la estructura armónica siguiente.” López Cano, *Música*, p. 151.

entendemos como una figura retórica, aunque no nos consta en ninguna sistematización de las mismas. Siempre crea, en cualquier pasaje, una tensión interna creciente, que debe verse reflejada en la dinámica implícita: *crescendo*. Bach reserva para la última armonía de la divergencia de líneas el acorde de dominante del IV, dominante secundaria que resuelve inmediatamente:



Segundo intervalo expresivo: el semitono en *passus duriusculus*.²⁷⁶ En el c.3 escribe Bach una bivocalidad. La parte inferior de la bivocalidad, la más relevante pues va en parte fuerte duplicada por el bajo en movimiento paralelo a distancia de 6ª, descende por semitono, *passus duriusculus*.



Tercer *saltus duriusculus*: 7ª menor y 7ª disminuida figuradas, presentes en múltiples giros de los compases 5 y 6, entre otros: figuración del acorde de 7ª dism. la#-do#-mi-sol.



²⁷⁶ “*Passus duriusculus*: Disonancia creada por el movimiento de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda, demasiado largo o demasiado corto para la escala.” López Cano, *Música*, p.153.

Q. IX, I, 21.- En verdad nada mueve ya con más intensidad los sentimientos. Pues si la expresión de la frente, ojos y manos hacen fuerte impresión para mover los sentimientos del alma, ¿cuánto más lo hará “el semblante” del discurso mismo, bien arreglado para llegar a eso que tratamos de llevar a efecto?

Parámetro armónico:

El empleo que hace Bach del sistema tonal recibido, sistema refinado tras siglo y medio de recorrido para cuando el joven Bach comienza a elaborar su propia sintaxis, es sumamente interesante. Las funciones principales armónicas aparecen reforzadas en Bach con dominantes secundarias con tal profusión que convierte la sintaxis fundamental del sistema en una arquitectónicamente dilatada, idéntica a sí misma, pero mucho más compleja. El sistema tonal tal y como lo emplea Bach es una cúpula que mantiene su equilibrio gracias a multitud de arbotantes: las dominantes secundarias, que pueblan la música de Bach de cromatismos. Esas tensiones que el sistema puede soportar, pero que nadie había utilizado en esa medida hasta entonces, no son digresiones ni mucho menos modulaciones en la mayor parte de los casos, sino que pertenecen al contexto de la tonalidad principal. La sintaxis musical alcanza una densidad cromática lingüística, sin duda expresiva, nunca vista hasta entonces.

En todo este exordio, y por supuesto en el aria, nos hallamos ante este tipo de tejido armónico, con un nivel de creación de disonancia y de resolución de la misma denso. Las tensiones sucesivas armónicas, dentro de la propia sintaxis fundamental del discurso, se ven reforzadas a lo largo del exordio en la melodía por dos recursos: la anticipación o *anticipatio notae*, y la apoyatura, llamada *superjectio* cuando tiene función retórica. Veamos dos ejemplos, c. 2 y c. 4, de la anticipación de una nota, lo cual produce en ambos casos una disonancia de 4ª con el bajo, y una síncopa rítmica:





Cuando la apoyatura es disonante, es el adorno por antonomasia que intensifica el *pathos*, como es el caso en el c. 3 al presentar el *passus duriusculus* con apoyaturas que crean disonancias de 7ª con el bajo:



Destacaríamos, dentro del exordio, el único momento en el que salimos de este tipo de tejido armónico denso en tensiones: el c. 7, penúltimo compás del mismo, que llega al IV grado, mi menor. Grado subdominante de la tonalidad, tregua de distensión: aire, vuelo, caída escalonada del violín que desciende planeando en síncopas. La armonía serena matiza la figura retórica de la síncopa, que ya no expresa *la fuerza del texto* tanto como su vuelo. Encontramos que el parámetro armónico es frecuentemente el que matiza todos los demás retóricamente hablando, al iluminar, con el color de la armonía, de manera distinta una figura retórica. Este IV grado, escrito en el registro más agudo del violín dentro del exordio y seguido de una cadencia perfecta, es un hito en el exordio, un punto de destino al que se dirige todo él, y que será lo último que escuchemos en el aria. Es inmediata la posible asimilación retórica de este momento de relajación de tensiones armónicas y vuelo con la transfiguración del lamento del texto: nos hallamos ante la liberación musical de la culpa, de los *saltus duriusculus*, de las tensiones armónicas, de las apoyaturas disonantes. Hemos abrazado la oscuridad sabiendo que será redimida. El perdón solicitado es concedido de manera implícita, tal y como narra el discurso sonoro:



Registro y timbre:

Bach escribe el aria para voz de alto, violín obligado, violín primero, segundo, viola y bajo continuo. No renuncia el compositor a una textura densa aun en el caso de un aria más camerística que orquestal. Muy definida la línea del bajo, así como el dúo entre los solistas (voz y violín) que entretejen sus líneas continuamente, como veremos más adelante. El resto de instrumentos, de los que otro compositor habría prescindido eligiendo el formato de continuo- instrumento obligado- voz, sostiene la armonía creando un bastidor sonoro denso a lo largo de toda el aria.

La voz de alto en la *Thomaskirche* la cantaría probablemente un niño. Para alto escribe Bach “Es ist vollbracht” tras la muerte de Cristo en la *Pasión según San Juan*; o el aria “Ach, nun ist nicht mein Jesus hin!”, que abre la segunda parte de la *Pasión según San Mateo*. Aunque cante un niño, es un registro central que podemos asociar retóricamente con una cierta gravedad, frente a algunas de las arias de soprano, que en frecuentes ocasiones se asemejan a canciones de inocencia (“Ich folge dir” de la *Pasión según San Juan*). La elección de un violín obligado que entreteje sus líneas con la voz es igualmente retórica. Una vez transcurrido el siglo XVII, el violín, aunque esté incorporado a todas las escuelas nacionales, aún se identifica esencialmente con la escuela italiana. A ello contribuye tanto la abundancia del repertorio procedente de esta escuela, que fue la que le dio un mayor desarrollo, así como la sonoridad de las orquestas italianas, dominadas por la cuerda. La paradoja esencial regresa: Italia es la siciliana con su lamento al mismo tiempo que se encarna en el brillo violinístico con su vuelo ligero. Se contraponen y se solapan la sabiduría y el peso del registro vocal de alto con la luminosidad de la cuerda. Bach, siguiendo el hábito frecuente del siglo de indicar con ‘F’ y ‘P’ los planos sonoros en las arias (con frecuencia, cuando entra la orquesta sola: F; cuando entra la voz: orquesta P), escribe en el manuscrito al comienzo del exordio *forte* para el violín, *piano sempre* para el resto de los instrumentos.



El violín ha de estar presente, la paradoja ha de recrearse retóricamente. Esta dualidad entre la gravedad del registro de alto y la ligereza del timbre violinístico se verá transfigurada en unidad a lo largo del aria.

Los elementos se han ido reuniendo. El exordio ha presentado todo lo que va a ser elaborado en la *narratio-argumentatio*. Será este mismo *ritornello* instrumental el que cumpla la función de *conclusio* o *peroratio*.

La *narratio-argumentatio*

La *narratio* es la exposición de los hechos objetivos de la causa.

Q. IV, II, 31.- Narración es la exposición de un hecho ocurrido [...]. La mayoría de los tratadistas, y muy especialmente los que pertenecen a la escuela de Isócrates, quieren que sea clara, breve y verosímil.

Q. IV, II, 2.- En su tratamiento voy a pasar conscientemente por alto las divisiones demasiado sutiles de algunos autores, que establecen muchas clases de narración.

Q. IV, II, 11.- Mas yo, siguiendo con otra visión a grandes autores, juzgo que hay dos formas de narración ante los tribunales; la una presenta el caso en sí, mientras la otra consiste en la descripción de los hechos que están en conexión con el mismo. [se refiere a *narratio brevis*; *narratio longa*].

Q. IV, II, 21.- Pues la narración no se inventó con la finalidad de que el juez solamente conozca la cosa, sino para algo más, para que preste asentimiento.

Q. IV, II, 35.- Si en la narración ocurriera que el juez no entiende, o no recuerda, o no cree, en vano nos esforzaremos en las partes restantes.

La *argumentatio*, o demostración, se corresponde con la exposición y fundamentación de la visión del orador sobre los hechos de la causa. Entre *narratio* y *argumentatio* puede introducirse una digresión o excurso:

Q. IV, III, 4.- Yo, por mi parte, confieso que esta manera de extenderse puede vincularse no sólo a la narración, sino también a las partes del proceso, sea en conjunto, sea a veces en cada una de las preguntas, cuando lo exija la cosa o al menos lo permita, y que por este medio el discurso hasta gana muchísimo en brillo y belleza, pero sólo si la digresión es coherente y se sigue de lo anterior, no cuando se introduce violentamente como una cuña y desgarrar lo que está por su propia naturaleza unido.

Q. IV, III, 8.- Pero todo esto con brevedad; porque el juez, una vez ha oído la ordenada sucesión de los cargos, tiene prisa por escuchar su demostración y desea llegar cuanto antes a una sentencia firme.

En la expresión musical del discurso retórico que es una Pasión, la *narratio* se ve concretada en los recitativos y en los coros de *turba*, la *argumentatio* se ve elaborada en los recitativos *accompagnati*, las arias, los corales, y algunos de los coros. Todo ello aparece entretejido en el arco completo de la obra.

Q. IV, II, 25.- [sobre el orden: *proemio-narratio*, etc...] Pero también la diversa naturaleza de los casos puede a veces introducir cambios en este orden.

En la expresión musical del discurso retórico que es un *aria da capo*, articular estas secciones separadamente es, como indicábamos, exigirle demasiado a la extrapolación de un medio a otro. Fusionarlas en una única sección es más orgánico, responde más a la realidad del medio. La fusión *narratio-argumentatio* implica que vamos a escuchar varias presentaciones musicales sucesivas de los mismos versos del texto, versos que brotan de la narración objetiva, y en los que el compositor irá ofreciendo los diversos ángulos desde los que ‘la causa en sí’ es vista por él. Hallaremos ‘luz y sombra’, distintos matices del mismo afecto, como precisaría Quantz, a lo largo del discurso sonoro del aria.

Las distintas presentaciones de los mismos versos se pueden dar tanto en los correspondientes a la sección A del *aria da capo*, como en los correspondientes a la sección B:

A	Erbarme dich, mein Gott Um meiner Zähren willen.	<i>Ten piedad de mí, Dios mío, advierte mi llanto.</i>
B	Schaue hier, Herz und Auge, weint vor dir bitterlich.	<i>Mira aquí, mi corazón y mis ojos lloran ante ti amargamente.</i>

¿Cuántas presentaciones de los versos es previsible encontrar en cada sección? Depende del aria. Bach puede realizar desde dos hasta cuatro o más, sólo para la sección A. Puede ir a lo largo de las mismas de un matiz a otro sutilmente distinto del afecto, como es el caso en “Erbarme dich”. O puede ir intensificando el afecto a lo largo de las presentaciones para alcanzar en la última la mayor densidad de exposición en cuanto a figuras retóricas y *pathos*. Esto es frecuente en su planteamiento, aunque no un absoluto.

Q. IV, V, 3.- [sobre la *argumentatio*] Ni siquiera estaría dispuesto a aprobar como buena la opinión de aquellos maestros de Retórica, que prohíben una partición que contenga más de tres puntos. No cabe duda de que, si es demasiado compleja, escapará a la memoria del juez y confundirá su atención. A pesar de esto, no se la puede limitar a un número fijo de puntos, como si se tratara de una ley, ya que un caso concreto puede exigir varios.

Todo ello depende de las múltiples variables que hemos visto implicadas en el discurso retórico. Aparte de observar los matices entre cada una de las exposiciones de los versos, y asumir como intérpretes las diferencias de tono retórico que implican dichos matices, conviene ser consciente de que todas las presentaciones se formulan enlazadas en un discurso fluido, sin bisagras que evidencien las costuras. Las transiciones entre ellas son, por el contrario, absolutamente sutiles. Es de tal modo así que producen una real y muy evidente impresión de continuidad. Es posible que esta continuidad haya llevado a engaño al respecto del único afecto o único tono retórico presente en un aria de Bach. La continuidad nos ha ocultado a los oídos modernos los contrastes de luz y sombra bajo una apariencia de uniformidad.

Cic., *De orat.*, III, 37, 149.- Puesto que el discurso se compone de palabras, hemos de contemplarlas primero aisladamente y, luego, en conexión. Pues hay un ornato del discurso que afecta a las palabras aisladas y otro a su agrupamiento.

Las dimensiones de la *narratio-argumentatio* musicales las establece, como en el caso del exordio, la causa en sí. Encontrar qué es lo conveniente en cuanto a la extensión implica una atención respetuosa al material de dicha causa.

Q. IV, II, 52.- La narración será creíble, sobre todo, si examinamos antes nuestros propios sentimientos para no decir cosa que sea contraria a la naturaleza.

Q. IV, I, 126.- Por tanto, hay que evitar, principalmente en esta parte del discurso [la narración], toda sospecha de artimañas: sabido es que en ninguna otra parte está el juez más alerta. Nada parezca inventado, nada barrunte inseguridad: todo debe producir la impresión de que la verdad dimana más bien de la realidad de la causa que del orador.

¿Cómo encontrar esta adecuación entre afecto y estructura en el caso de un aria? Como en el discurso forense, mediante el criterio de lo necesario. La narración debe ser breve, escriben Cicerón y Quintiliano. Y ¿cuál es la medida de lo breve? Todo aquello a lo que ni le sobre ni le falte nada.

Cic., *De orat.*, II, 80, 326.- En cuanto al precepto de ser breve en la narración, si hemos de llamar breve a lo que no le sobre ninguna palabra, breve es el estilo de Lucio Craso.

Q. VIII, II, 55.- Es una falta cuantas veces hubiere algo inútil o sobrare algo superfluo.

Q. IV, II, 36.- Será pues la narración patente y transparente.

Q. IV, V, 26.- Ahora bien, la proposición, [...] debe ser en primer lugar inteligible y clara [...], en segundo lugar, breve y no cargada de cualquier palabra superflua.

Q. IV, II, 43.- Entendemos la brevedad en este sentido: no en que se diga menos, sino en que no se diga más de lo que es necesario.

La narración ha de mostrar la causa en sí misma, para lo cual, ha de presentarse aspirando a los siguientes requisitos:

Cic., *De orat.*, II, 80, 329.- Conviene que la narración sea tan clara como el resto del discurso, pero ahí uno ha de esforzarse más, porque resulta más difícil no ser oscuro en contar lo sucedido que en el exordio o en la argumentación o la peroración.[...] Una narración oscura deja a oscuras el discurso en su conjunto; ya porque, si en una ocasión se expresa algo de un modo oscuro, se puede decir de un modo más claro en otro lugar, en tanto que sólo hay un lugar en la causa para

la narración. Por otra parte, la narración quedará realzada si se lleva a cabo con palabras corrientes, manteniendo el orden en lo sucedido y sin interrupciones.

Q. IV, II, 64.- Hay quienes a estas propiedades añaden la evidencia, que en griego se denomina *enárgeia*. Porque además de que la narración sea clara, breve, y creíble, la quiere Cicerón *evidente, adecuada de forma digna a la persona* (cf. *Tópica*, 26, 97). Mas en un discurso todas las cosas deben estar en conformidad con la persona.

Q. IV, II, 116.- Opino que la narración debe embellecerse, como cualquier otra parte del discurso. Pero esto depende muchísimo de cuál sea la naturaleza de la cosa que tratamos.

La *narratio-argumentatio* de “*Erbarne dich*” elabora tres presentaciones lo largo de la sección A del *aria da capo* de los versos:

Erbarne dich, mein Gott	<i>Ten piedad de mí, Dios mío,</i>
Um meiner Zähren willen.	<i>advierte mi llanto.</i>

Exposición I: cuatro compases con anacrusa

Definida por el intervalo de la súplica: 6ª menor ascendente, con el que entra el canto en la exhortación ‘apiádate’, *erbarne*. Ese intervalo es la esencia gestual de esta presentación:

The image displays a musical score for the aria 'Erbarne dich, mein Gott'. The top system shows the vocal line in G major, starting with an anacrusis. A circled interval of a sixth minor (from G4 to D5) is highlighted, corresponding to the text 'Er - bar - me dich, mein Gott, um'. The bottom system continues the vocal line with the text 'mei - ner Zäh - ren will - len,'. The piano accompaniment is shown in the lower staves, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

El bajo mantiene una línea continua de descenso. La voz y el violín con los intervalos de 6ª ascendente desencadenan una fuerza dinámica en dirección contraria en los dos primeros compases de la exposición. Las líneas divergentes crean una tensión implícita que es sostenida hasta la cadencia sobre *willen*. La catábasis²⁷⁷ sobre *meiner*, ‘mis lágrimas’ es el único punto en el que el canto reafirma la fuerza dinámica de caída del bajo.

La *gradatio* o *auxesis* del exordio, que ascendía una 4ª, se mantiene en esta primera exposición vocal, pero será el violín el que realice la *gradatio* del material melódico con el intervalo de la súplica a la 4ª superior. Violín y voz van a llevar la línea *cantabile* de la siciliana, uno y otro sucediéndose en primer plano incluso dentro de una misma frase. Estas líneas entretejidas de voz y violín en escritura implican planos sonoros diversos a lo largo de una misma frase. Se dan así el relevo, de tal manera que la voz en el segundo compás del ejemplo precedente deberá quedar en segundo plano con respecto al violín, para después ir en unísono en la bivocalidad. El *portamento* del violín de dicho compás sobre el ‘sol’ aparece exclusivamente en el manuscrito citado de 1736-38 de la *particella* del violín. Como indicábamos anteriormente, si se prescinde del mismo, la 6ª menor conserva su plenitud expresiva, de tal manera que la gestualidad no se suaviza.

Passus duriusculus para ‘mis lágrimas’, *meiner* Zählen. En catábasis y en unísono voz y parte inferior de la bivocalidad del violín. No es un *passus duriusculus* extenso, se trata de un segmento de escala cromática corto: sólo tres notas, do-si-la#. Bach puede llegar a hacer un *passus duriusculus* tan extenso como un segmento cromático de una 8ª completa (“Ich folge dir”, *Pasión según San Juan*). Por tanto, dado su recorrido escueto, *passus duriusculus* con un *pathos* comedido.

Exposición II: seis compases con anacrusa.

La más larga de las exposiciones, comienza con insistencia sobre el texto *erbarme dich*, que aparece con un número de presentaciones mayor que en ninguna otra de las restantes exposiciones.

²⁷⁷ “Catábasis: línea melódica descendente.” López Cano, *Música*, p.137.

er bar - me dich, er -

14 bar - me dich, mein Gott, er - bar me, er -

16 bar - me dich um mei - ner Zä - ren, um

18 mei - ner Zä - ren wil - len,

El material presenta el tercer intervalo patético que nos ofreció el exordio: la 7ª disminuida. Desplegado como acorde arpegiado completo recorrido por terceras sin

figuración, tratado secuencialmente en *gradatio* por tono ascendente. Registro grave y después central, que enfatiza la introspección del gesto melódico: el acorde de 7ª disminuida desplegado por terceras es un gesto melódico que cierra al orador hacia sí mismo para expresar el peso del lamento en registro grave, con intervallos próximos, angostos.

M. I, III, 57.- La tristeza, por otra parte, es la contracción de las mismas sutiles partes de nuestro cuerpo.²⁷⁸ Por tanto, es fácil observar que los intervallos más pequeños son los más adecuados.

Tras la *gradatio*, el resto de esta exposición sería una reformulación de la primera: intervalo de súplica de 6ª m. ascendente, esta vez primero en el violín. Mientras canta el instrumento (que en el manuscrito de nuevo no presenta el *portamento* rellenando la 6ª), la voz se detiene en *suspensio*,²⁷⁹ quedando en un segundo plano con una nota tenida durante un compás entero ('do#', elaborado con figuración en la segunda parte del compás); de nuevo líneas entretejidas entre las voces solistas, de tal manera que la continuación del material melódico del violín está en la voz, que en esta exposición no canta la 6ª m. en ningún momento. La voz, por tanto, se lamenta, pero no exhorta, no suplica, en la segunda exposición del aria. *Passus duriusculus* en unísono con la bivocalidad. Cadencia final de esta exposición en la dominante de Fa#m, tonalidad a su vez dominante de la principal.

Exposición III: cinco compases con anacrusa.

La tercera y última exposición comienza con el violín tocando el acorde en arpeggio desplegado de 7ª disminuida; la voz lo intensifica añadiendo la 9ª en el vértice de giro agudo, énfasis por aumentación o *amplificatio* melódico-armónica disonante. El pulso armónico hasta ahora era, en general, de blancas con puntillo. En este compás, el pulso armónico es de redonda: se mantiene la armonía de dominante de Fa# durante toda la entrada de la exposición, dominante con 7ª, después 9ª, y apoyatura (en autógrafo de Bach) que añade una disonancia de 4ª (nota 'fa#' sobre armonía de 'do#') en el violín. Por todo ello, tensión aguda y sostenida.



²⁷⁸ Alusión de Mattheson a la conexión entre afecto-consecuencia/acción física, tema que fue desarrollado por Descartes en su tratado *Las Pasiones del alma* (1649).

²⁷⁹ “*Suspensio*: es la interrupción, retardación o detención del discurso musical. [...] Jacobson (1980-2) interpreta como *suspensio* los fragmentos en donde el movimiento melódico de una voz se estabiliza en una sola nota.” López Cano, *Música*, p.180.

Por primera vez, en esta exposición la música convierte *mein Gott* en una *exclamatio*. Las exclamaciones retóricas musicales usualmente se configuran con intervalos más amplios que una tercera,²⁸⁰ que no se considera con suficiente extensión como para transmitir el ímpetu de la entonación. Sin embargo, aquí Bach consigue el efecto deseado: al exclamar con una 3ª ascendente presenta una *exclamatio* sutil. Esta exclamación no es imperativa, sino más bien una exhortación circunspecta. Le añade el *portamento*,²⁸¹ el cual, al rellenar el intervalo, suaviza aún más la *exclamatio*, al tiempo que da relieve a la nota aguda.

El siguiente compás implica un juego con líneas convergentes sobre la palabra ‘lágrimas’, *Zähren*, palabra que hasta ahora no había tenido material musical tan significativo. Cada una de las líneas recorre una 8ª por grados, cruzándose en la mitad del recorrido. Los juegos de líneas convergentes o divergentes musicales tienen mucho de ilusión espacial y tensión arquitectónica, tan propia del barroco. En la exposición I hemos visto la tensión creada por líneas divergentes: la lucha de fuerzas dinámicas que impulsan el discurso simultáneamente cada una en una dirección. En este caso estamos ante su opuesto, igualmente significativo. El violín, en registro superior a la voz, desciende, la voz asciende, ambos por grados hasta que llegan al punto de cruce del segundo sistema, el ‘si’, para divergir. Tensión sostenida de las líneas hasta llegar a la 7ª disminuida mi# -re, que marca el inicio de la cadencia perfecta en Fa# menor. Se podría concluir que estamos ante una *hypotyposis*,²⁸² descripción auditiva de la síntesis de contrarios: la voz apesadumbrada y el violín luminoso convergen y cadencian. Síntesis en la unidad de la dualidad metafísica del aria.

²⁸⁰ “*Exclamatio*: es un salto melódico inesperado, ascendente o descendente, y superior a una tercera.” López Cano, *Música*, p. 141.

²⁸¹ El *portamento* no aparece en el manuscrito de Altnickol (Neue Bach Ausgabe Band II/ 5a) pero sí en el de Bach: Mus.ms.Bach P 25.

²⁸² “*Hypotyposis*: la descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas es conocida dentro del sistema de la retórica musical como *hypotyposis*.” López Cano, *Música*, p. 132.

20 21

dich, mein Gott, um mei - ner Zä - ren, um

PERORATIO

22 23

mei - ner Zä - ren wil - len;

24 25

tr

Q. IX, II, 40.- *Hypotyposis*, una formal presentación de cosas expresada en palabras de tal modo que más pareciera estar viéndolas que oírlas narrar.

Podemos concluir, después de ver los elementos retóricos más significativos, que la primera exposición es suplicante. En ella el orador se dirige a algo externo a sí mismo, exhorta. La segunda exposición es, como mencionábamos anteriormente, absolutamente introspectiva: no hay súplica, únicamente pesar. Es el violín el que canta el intervalo de la plegaria en esta ocasión; la voz se mantiene en esta exposición, que es la más larga, todo el tiempo en el lamento, subrayado por el registro grave; color retórico muy oscuro. La tercera y última exposición es la más tensa, por la disonancia de 9ª, por la armonía de dominante sostenida durante un compás, por la *exclamatio*, y la tensión de las líneas convergentes. Tensión creciente que acentúa e incrementa la liberación final que trae la cadencia, que

acontece después de tres presentaciones del texto, siendo la última la descrita. La cadencia es, finalmente, no sólo la resolución de las tensiones armónicas, sino también el punto de encuentro de las líneas divergentes-convergentes.

Tras esta tercera exposición, *peroratio* o conclusión de la sección A en forma de *ritornello* instrumental muy similar al exordio. Lo que era plegaria ahora es equilibrio. Es muy revelador acerca de lo orgánico que es el sistema retórico *cómo* un pasaje puede adquirir un color muy diferente en función de su ubicación, de qué ha sonado previamente.

La sección B del *aria da capo* elabora brevemente sobre los materiales ya conocidos. Realiza una única presentación de los versos, en claro contraste con las tres realizadas en la parte A. Única presentación, pero no por ello exenta de *copia dicendi*, pues recurre a una opción alternativa para la *variatio*: no repetir los versos íntegros varias veces, sino enunciar el verso una única vez, repitiendo sintagmas expresivos *dentro* del mismo, como es el caso de *schaue hier*.²⁸³ Conservamos la serenidad final de la sección A en el comienzo de B. Para el texto ‘mira aquí’, *schaue hier*, ofrece distintas exposiciones de la catábasis de la bivocalidad: primero en semitono, *saltus duriusculus*, y posteriormente ampliando la intervállica, que ya no será un segmento cromático, sino triádico; mientras tanto, la voz queda detenida cada vez durante un compás casi completo de *suspensio* sobre una nota. El sentido del orden que transmite este pasaje procede particularmente de la armonía: círculo de quintas (fa#-si-mi /// do natural-fa#) en pulso de blanca con puntillo. El círculo de quintas mide el alejamiento armónico del punto original creando un patrón previsible, luego ordenado. Es el movimiento armónico propio del *ethos*, de los afectos serenos.

²⁸³ Esta forma de la *variatio* es la más utilizada por Haendel, por ejemplo.



Una vez interrumpido el círculo de quintas en el ‘do’, la música prepara el retorno gradual hacia el *pathos*. Reproduce el recurso de las líneas convergentes entre la voz y el violín, sólo que en esta ocasión no conducen a una transfiguración final, sino al *pathos*. Cuando el texto enuncia la palabra ‘amargamente’, *bitterlich*, la línea quebrada melódica rompe, con su diseño, lo que hubiera sido el punto de convergencia. Esa línea quebrada sobre *bitterlich*, que podríamos calificar como un diseño anti-cantabile,²⁸⁴ la antítesis del melodismo italiano de la siciliana, reaparece al final del sistema dando cuerpo a *erbarme*, la ocasión en la que la exhortación se pronuncia, no como plegaria, sino con el *pathos* más oscuro, quebrado, de toda el aria, enfatizado por la recuperación del *passus duriusculus* en la bivocalidad del violín.

²⁸⁴ No nos consta que dicho recurso de quebrar la línea melódica en ángulos en sentido contrario tenga una nomenclatura concreta dentro del catálogo de figuras retóricas musicales. John Dowland ya lo utilizó en la canción para voz y laúd “Sorrow Stay” verso *Mark me not to endless pain* (*The second book of songs*, 1600). Bach utiliza este recurso con profusión en su repertorio.

29

Au - ge weint von dir, weint vor dir bit - ter -

34

lich. Er - bar me dich, er - bar - me dich, er -

Observamos en el último compás el comienzo del *da capo*, no con el giro del c. 1 del aria, sino transportado. Bach reelabora con mucha frecuencia los *da capo*, de tal manera que alcanza a recrear lo que la estructura A B A' de por sí no ofrecería: dramatizar la repetición. Al introducir mutaciones que abren una estructura fija a una transformación de A', permite una mutación del afecto, una progresión psíquica en la escena, por tanto. El *da capo* en este caso, como en muchos otros en Bach, no llega de una manera evidente, sino más bien solapada a la sección B anterior. Conservamos en el mismo las tres exposiciones de la sección A, pero todas ellas con un grado menor de *pathos*. Bach sustituye recursos enfáticos de A por otros más neutros en A'. Por ejemplo, no hay *gradatio* o *auxesis* sobre el arpeggio de 7ª de la Exposición II.

37

Sin *auxesis*, *pathos* neutralizado

bar - me dich er - bar me dich, mein Gott, er - bar me, er -

No hay arpeggio de 9ª en la Exposición III. La *exclamatio* se conserva, con un intervalo mucho más expresivo, una 7ª menor, pero en un registro central-grave, no agudo. Finalmente, las líneas convergen y resuelven de manera definitiva, para dar paso al primer *ritornello* con la indicación *Da capo al fine, ritornello* que ejercerá la función de *peroratio*.

EXP. III

mei - ner Zäh - ren wil - len, er - bar - me

dich, mein Gott, um mei - ner Zäh ren, um

mei - ner Zäh - ren wil - len.

Da capo al fine

La *peroratio*

En el discurso sonoro que es una Pasión, la *peroratio* es un momento significativo, sublime, elevado, intenso. Veamos qué consideran que debe alcanzar una *peroratio* a gran escala en el discurso forense:

Q. VI, I, 1.- La doble forma de disponerla se fundamenta por una parte en los hechos ocurridos y, de otro lado, en la conmoción de los sentimientos [se refiere a la *peroratio in rebus; peroratio in adfectibus*].

Q. VI, I, 3.- Pero lo que en esta vamos a repetir, debe decirse con la mayor brevedad posible y [...] hay que recorrerlo en sus puntos principales [...] y ha de exponerse con cierta ponderación, realzarlo con pensamientos convenientes y en todo caso comunicarle variedad por medio de las figuras o recursos del lenguaje.

Q. VI, I, 52.- El espacio mayor del epílogo consiste en la amplificación, y está permitido hacer uso de palabras y pensamientos en todo su gran esplendor y adorno. Entonces hay que llenar de emoción a los espectadores, cuando hayamos llegado a ese momento en el que las antiguas Tragedias y Comedias terminaban con su *¡Aplaudid ahora!*

Q. VI, I, 51.- Aunque, al parecer de ciertos autores, la excitación de los afectos tiene su propio lugar dentro del proemio y del epílogo, en los que ciertamente se usan con la mayor frecuencia, también se admiten, sin embargo, en otras partes del discurso, si bien durante menos tiempo, de suerte que el efecto sumo de los sentimientos ha de reservarse para ambos. Aquí, en estos dos, si es que debe hacerse en lugar alguno, está permitido abrir todos los manantiales de la elocuencia.

Q. VI, I, 54.- Pero cuando tratamos un caso vinculado con varias cuestiones, también será necesario emplear, por así decirlo, varios epílogos, como hizo Cicerón contra Verres.²⁸⁵

Sin embargo, en un *aria da capo*, la *peroratio* o *conclusio* se corresponde con el *ritornello* instrumental que concluye el aria, y que es, normalmente, similar al que la abre, al exordio. Momento musical no particularmente intenso, sino más bien todo lo contrario, de clausura distendida del discurso sonoro.

M. II, XIV, 12.- Finalmente, la *Peroratio* es la conclusión de nuestro discurso musical y debe, por encima de todo, resultar especialmente emocionante. La conclusión no se halla solamente en la parte vocal, sino mucho más a menudo en el postludio, ya sea para bajo o para varias partes, tanto si este *ritornello* ha sido escuchado antes o no. Es costumbre que el aria termine con el mismo material con el que comenzó. Éste, por tanto, sirve tanto de *exordium* como de *peroratio*.

Nos parece que Mattheson, al indicar que la *peroratio* ha de ser ‘especialmente emocionante’, sigue el modelo clásico que acabamos de constatar en Quintiliano, pero sin cuestionarlo, sin contrastarlo verdaderamente con la realidad musical del *aria da capo*. Es posible que la pequeña escala que es un *aria da capo*, la reducida dimensión con respecto a las estructuras de las que forma parte, traiga consigo orgánicamente esta manera de entender la sección final del discurso más distendida, menos monumental, y menos estremecedora que

²⁸⁵ Es el caso de una de las últimas obras de la era de la música retórica: *La Flauta Mágica*, de Mozart (1791), que presenta tres finales sucesivos, o lo que llamaríamos tres epílogos, uno por cada línea argumental desarrollada: escena final para la Reina de la Noche y su séquito, con Monostatos; *idem* para Papageno y Papagena; *idem* para Pamina, Tamino y Sarastro.

cuando observamos la *peroratio* en la gran escala de la estructura, tanto si es el final de un parte de la Pasión, como especialmente si es la conclusión última de la misma.

Por último, una reflexión: a la luz del análisis del aria, se revela y confirma que el discurso retórico se asemeja a una onda sinusoidal que alcanza puntos de énfasis seguidos de otros en los que hay una relajación del mismo. Para conseguir la sinusoide, el orador emplea la amplificación y la disminución.

Q. VIII, IV, 75.- [...] El deseo insaciable de aumentar y disminuir las cosas se halla impreso por naturaleza en todos los hombres y nadie se siente satisfecho con la verdad de este mundo.

Cic., *Orator*, 127.- Por otro lado, en la amplificación de las cosas y viceversa, en su minoración, no hay nada que no pueda hacer un discurso; ello se debe hacer incluso en medio de la argumentación, siempre que haya ocasión de amplificar o de minorar, y en la peroración se debe hacer de forma ilimitada.

Q. VIII, II, 89.- Pero la fuerza toda del orador consiste en saber aumentar y disminuir.

Podríamos asumir que la mayoría de los recursos descritos en el análisis siguen esta voluntad de enfatizar de manera significativa, y entendemos enfatizar como *ofrecer un sentido más profundo*, para acto seguido, sosegar con respecto al énfasis. Una interpretación que se mantenga siempre en un alto nivel de énfasis, o, por el contrario, en una contención sostenida, no será fiel al discurso retórico tal y como está escrito, con todos sus matices y sus claroscuros.

Q. VIII, II, 83.- Próximo a la virtud o excelencia del adorno antes nombrado es el énfasis, que ofrece un sentido más profundo que el que las palabras por sí mismas dan a conocer. Se presenta en dos formas: la primera, que da a entender más de lo que dice; la segunda, que da también a entender lo que no dice.

M. II, VIII, 1.- El énfasis recurre a la intensidad del pensamiento, el sonido, o las palabras; las explica y las aclara. Su uso requiere profunda reflexión. Las siguientes cuatro observaciones entran dentro del campo del 'énfasis'.

M. II, VIII, 2.- Primero: debemos considerar el énfasis en sí mismo, esto es, el sonido y la intensidad de las palabras en sí mismas. [...] 3.- Aparte de esto, debe tenerse en cuenta la pronunciación larga o breve de las sílabas, lo que llamamos 'acento'. 4.- Tercero: debemos examinar los pasajes de agilidades y los giros melódicos ornamentales. 5.- Cuarto: debemos observar las repeticiones no sólo del texto sino de la melodía, las progresiones, la voz que guía, hasta el punto de que hay que hacer hincapié en estos factores y en los precedentes. Todo esto pertenece al capítulo del 'énfasis'.

Capítulo IV. “Ach, mein Sinn”

Esta aria, situada al final de la primera parte de la *Pasión según San Juan*, constituye el clímax de todo ese primer acto de la Pasión, el cual se abre con el arresto de Jesús. Se halla precedida por un recitativo que finaliza con las palabras ‘entonces pensó Pedro en las palabras de Jesús, y salió fuera y lloró amargamente’. El recitativo aparece tratado con una acumulación tal de figuras retóricas sobre *weinete bitterlich*, ‘lloró amargamente’, que crea un *pathos* de una intensidad sobrecogedora. Recordemos que, a mayor densidad de figuras retóricas, mayor *pathos*. *Passus duriusculus* extenso en el bajo (recorre una 5ª justa ascendente do-sol, y descendente sol#-do#, es decir, significativamente la 5ª justa a distancia de semitono de la primera); sínkopas para la voz superior, así como *saltus duriusculus* diversos tanto ascendentes como descendentes (5ª dism., 7ª dism., 6ª m., semitonos al final), y *passus duriusculus* entre los mismos que reafirman la caída de las líneas a partir de *weinete* hasta llegar a la cadencia, realizada con ornamentaciones escritas en notación fundamental.

aus und wei - ne - te bit - ter - lich, und wei -

ne - te bit ter - lich.

Nos hallamos ante un recitativo-narración expresiva, que a ser seguido por el aria-meditación individual, tras la cual culminaremos la escena y la primera parte de la Pasión con la meditación colectiva del coral “Petrus, der nicht denkt zurückt”.

Esta aria está escrita con los elementos constituyentes de una *sarabande*, algunos de ellos profundamente transfigurados. J. S. Bach escribió más *sarabandes* que ningún otro tipo de danza en su música instrumental.²⁸⁶ El período de Leipzig refleja un refinamiento alcanzado en la escritura de las mismas, que optaba a muy diversas tipologías posibles. Esta

²⁸⁶ Véase: Meredith Little & Natalie Jenne, *Dance and the music of J. S. Bach*, Indiana University Press 2001, p. 92.

aria es una *sarabande* grave, danza que otorga relieve al segundo pulso del compás ternario. Bach elabora el material melódico de la voz superior sobre el tetracordo de cuarta descendente cromático de la voz inferior, propio del bajo de *passacaglia*, emblema barroco del lamento.²⁸⁷ *Sarabande* con constantes ritmos con puntillo, y un pulso que recuerda tanto a la obertura francesa, como a la *entr  e grave*. Exordio del aria:



Es la *sarabande* la danza majestuosa, grave, de la suite francesa. Escrita en este caso en compás de 3/4, lo cual implica un *tempo* más ligero que la *sarabande* en 3/2. Fraseo periódico y par, como es habitual en las danzas, durante prácticamente toda el aria, hecho que mencionamos por ser el fraseo el único parámetro del material que se presenta equilibrado y simétrico. Es un aria para voz y orquesta. Esa orquesta y su tejido de ritmos punteados y líneas melódicas quebradas es lo más cercano al expresionismo que el siglo XVIII nos puede ofrecer. Pareciera que estuviéramos en el bosque de *Erwartung* de Sch  nberg, bosque-orquesta que se abate una y otra vez sobre la voz, en este caso, en registro de tenor. En “Ach, mein Sinn”, la *sarabande* majestuosa del mundo barroco, y del posterior estilo galante, se ve distorsionada como si se contemplara ante un espejo deformante: la majestuosidad da paso al hombre que clama. No encontramos la habitual estructura A-B-A’ del *aria da capo*. Tampoco ninguna de sus alternativas: la estructura de la danza bipartita de la suite A-B; o una estructura A-A’, por ejemplo. El discurso sonoro es un continuo en expansión que no presenta articulación estructural más allá de seguir el texto verso a verso, elaborado con un material melódico lleno de saltos abruptos que quiebran continuamente la línea melódica, y que difícilmente podríamos asociar al habitual *cantabile* italiano del siglo XVIII. Podemos

²⁸⁷ Rosand, Ellen (July 1979). The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. *The Musical Quarterly* Vol. 65, No. 3, pp. 346-359. Oxford University Press.

especular que esta aria fue demasiado para las autoridades de Leipzig, probablemente debido a lo cual desapareció en la primera revisión de la Pasión que Bach llevó a cabo en 1725.

Ach, mein Sinn,	<i>Ay, alma mía,</i>
Wo willst du endlich hin	<i>¿Dónde irás finalmente,</i>
Wo soll ich mich erquicken?	<i>donde yo encuentre alivio?</i>
Bleib ich hier,	<i>¿Permanezco aquí</i>
Oder wünsch ich mir	<i>o querría dejar atrás</i>
Berg und Hügel auf den Rücken?	<i>montañas y colinas?</i>
Bei der Welt ist gar kein Rat,	<i>En el mundo no hay salida</i>
Und im Herzen	<i>y en el corazón</i>
Stehn die Schmerzen	<i>viven los pesares</i>
Meiner Missetat,	<i>de mis malas acciones,</i>
Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.	<i>porque el criado ha negado a su señor.</i>

La ‘esencia de la causa’ podríamos reducirla a los versos centrales: ‘En el mundo no hay salida y en el corazón viven los pesares de mis malas acciones.’ Veremos en el siguiente capítulo algunas reflexiones sobre lo que este texto puede implicar. Escrita en la tonalidad de Fa# menor, el aria comienza con un exordio en el que se nos presenta la línea poderosa del tetracordo descendente del bajo, dilatada a lo largo de los 8 compases de la primera frase. Tetracordo que expone, ya desde su inicio, una línea melódica en la que se generan ángulos por saltos abruptos a lo largo del segmento cromático. Estamos ante una elaboración retórica del bajo *de passacaglia*, la cual se va a mantener a lo largo de toda el aria en sus diversas presentaciones. Vértices del tetracordo: Fa# c.1- Do# c.8., segmento recorrido por semitono cromático hasta la caída al c.5 (*passus duriusculus*), y presentado con figuraciones del c. 5-8.²⁸⁸ Veamos por un momento el exordio en el autógrafo de la partitura general de Bach, datada entre 1739-49:

²⁸⁸ Bach elabora todo lo recibido de la tradición más que ninguno de sus contemporáneos. El bajo de pasacalle/chacona se ve tanto dilatado en su recorrido melódico como figurado a lo largo del mismo, hasta el límite que puede permitir la estructura. Eso no sucede únicamente en este ejemplo, sino también en las escasas ocasiones de toda su producción en las que Bach lo utiliza de nuevo, como en el aria de las *Variaciones Goldberg*.



La voz superior, violín primero, comienza con intervalos que son consonantes, retóricamente equilibrados, plácidos: vértices de giro de intervalos de 4ª y 5ª en los c. 1-2 y 3-4. Sin embargo, al estar escritos sobre un bajo en descenso cromático, pierden su placidez casi de manera absoluta e inmediata. Actividad rítmica en los segundos tiempos del compás 1 y 3 (tanto las blancas como los puntillos) propia de la *sarabande*, a la que añade a partir del c. 8 la figuración en semicorcheas, recurso que dinamiza de manera inmediata la danza transformándola en un caudal impetuoso que rebasa lo habitual de su carácter. *Saltus duriusculus* de 6ª m. ascendente (c. 5, con figuración que rellena el intervalo) y de 7ª dism. ascendente en *gradatio* en el segundo sistema. Línea quebrada del bajo marcada con las flechas en los intervalos más bruscos de 9ª y 7ª, sorprendentes dentro del lenguaje del s. XVIII por ir amplia y manifiestamente en dirección contraria a la línea.

A partir de la entrada de la voz del tenor, podríamos afirmar que el aria es un discurso desbocado que multiplica estos recursos expresivos, llenos de *pathos*, en continua expansión. Sólo encuentra tregua en la doble barra del final. Las secciones del discurso retórico se desintegran, como la Creación misma en el momento narrativo evangélico. El bajo cromático regresa en distintos puntos que vamos a señalar a lo largo del aria, aunque estos regresos en ningún caso convierten el aria en una *passacaglia* con un *basso ostinato*. En el próximo ejemplo, los c. 31-43 del aria, el discurso recorre el tetracordo Do#-Sol# con cromatismos y

posteriores figuraciones a lo largo del mismo. Elabora, como hemos visto en el exordio, saltos de 8ª y 6ª en algunos puntos (señalados con círculos) que generan una línea quebrada llena de potencia:

El tetracordo no se comporta como un *ostinato*, aunque aparece en suficientes presentaciones como para marcar el tono del aria-lamento. La línea quebrada de la voz, ‘*anticantabile*’ italiano, ‘anti-siglo’ XVIII, está siempre presente, por lo general en registro muy agudo, tenso. Esto se podría calificar como hipérbole, figura retórica que recurre al límite del extremo agudo del registro expresivamente. En ocasiones encontramos al final de alguna frase la figura retórica de la *interrogatio*,²⁸⁹ con una amplitud interválica significativa en *wohin?*, una 6ªm. ascendente, intervalo sumamente expresivo, como hemos visto.

En los siguientes compases 49-69 regresa el tetracordo con tres presentaciones del segmento cromático en el bajo, enturbiando o atrapando el asomo de orden de ‘Bleib ich hier’.

²⁸⁹ “*Interrogatio*: es la interrogación musical. Se realiza por tres medios: ascendiendo la nota final de una frase, con frecuencia, una segunda mayor; por medio de una cadencia en la dominante; con una cadencia frigia.” López Cano, *Música*, p. 140.

Bleib' ich hier

o der wünsch' ich mir Berg und Hü - gel auf den Rü - cken? bleib' ich

hier? bleib' ich hier, o - der wünsch' ich mir Berg und Hü - gel auf den

Rü - cken?

Bei der Welt ist gar kein Rath, und im Her - zen stehn die Schmer - zen

Las dos primeras presentaciones del tetracordo son sucesivas y sintéticas, utilizan el descenso cromático sin figuraciones: Do \sharp -Sol \sharp , seguido de Mi-Si. La última, Si-fa \sharp , con algunas figuraciones al final, llega después de haber retenido el 'si' como dominante de Mim durante cinco compases. Sobre los dos primeros tetracordos, el tenor realiza una *suspensio-hypotyposis* en *Bleibt ich hier*, 'permaneceré aquí', elaboración melódico-rítmica en registro cómodo central que podríamos señalar como el único intento de orden en medio del caos. En ella, Bach desnuda de puntillos el material vocal para recuperar la esencia más depurada de la *sarabande*, en contraste con las frases que mantienen tanto los puntillos como las líneas abruptas melódicas. En ocasiones encontramos un empleo retórico particular del registro, que

no tiene que ver únicamente con qué zona del mismo emplea, sino también con cómo lo transita: genera violencia y caos al recorrerlo abarcando en breve tiempo un marco del registro muy amplio, con saltos sucesivos hasta comprender una décima en el espacio de un único compás (señalado en *oder wünsch ich mir Berg*). Inmediatamente, la línea vocal parte de nuevo al galope inquieto de los puntillos.

En los c. 70-82 Bach enfatiza ‘mis malas acciones’, *meiner Missetat*, mediante cuatro presentaciones. La primera exhorta en registro agudo; la segunda: registro agudo, vértices de giro con *saltus duriusculus* de 5ª dism. descendente, y figura retórica de la síncopa que adelanta el pulso expresivamente. Por todo ello, exhortación más intensa. Tercera y cuarta presentaciones sucesivas: entrada con síncopa, línea quebrada melódica, recorrido de una 10ª veloz hacia el registro grave. En esta última el bajo inicia la última presentación del tetracordo descendente en ‘si’, por primera vez diatónico, y con una duración de dos compases para cada uno de los dos primeros bajos: *amplificatio*, énfasis por aumentación y, al mismo tiempo, incremento de la tensión al introducir bajos más breves inmediatamente.

Si observamos los siguientes compases, que son los últimos del aria, destacan los dos melismas sobre *verleugnet*, ‘negado’, ambos jugando con líneas melódicas quebradas. *Saltus duriusculus*: vértices de giro de 6ª m. asc. que es cerrada con una 5ª dism. desc. en el primer *verleugnet*, y 6ª m. asc. en el segundo, a los que se suman los ritmos de puntillos y semicorcheas.

Esta aria presenta una ausencia de estructura, por lo cual entendemos que no tiene sentido hablar de *peroratio*. Finalizan el aria tres compases orquestales sobre una nota pedal de tónica, pasaje sumamente breve que la concluye indudablemente, diluyendo su ímpetu para alcanzar la doble barra. Esta nota pedal enfatiza las disonancias creadas por el acorde de séptima de sensible en el penúltimo compás, *cadentiae duriusculae*.²⁹⁰ Esta aria es un quejido, y como tal rompe todo orden conocido: en la forma; en la melodía que se quiebra continuamente; en el registro, muy agudo, recorrido en algunas ocasiones en toda su amplitud con precipitación; y en el ritmo tempestuoso, densificado con los puntillos y los grupos de semicorcheas. La *peroratio* no puede comportarse como una al uso en un contexto en el que todo lo construido por el hombre está en quiebra.

²⁹⁰ “*Cadentiae duriusculae*: Son las disonancias fuertes e inusuales que ocurren inmediatamente antes de los acordes que forman una cadencia final.” López Cano, *Música*, p. 169.

Capítulo V. La teoría de la satisfacción. El chivo expiatorio

Bach presenta dos exégesis de la narrativa evangélica evidentemente antagónicas en las arias “Ach, mein Sinn” y “Erbarne dich”, ambas escritas para la escena de la negación de S. Pedro en la *Pasión según San Juan* y la *Pasión según San Mateo* respectivamente. Encarnan dos visiones sobre el hombre, la culpa y la redención. Los elementos del análisis retórico musical que hemos observado evidencian cómo se materializa esta divergencia: una *inventio* opuesta en concepto a la otra; *inventio* de la que brota una *dispositio* diferente: una es una *aria da capo*; la otra, no. La *elocutio* es densa en figuras retóricas en ambas, aunque las figuras no son asimilables al mismo tipo de afecto. Comparten *stylus gravis*, que despliega una abundancia de figuras retóricas con un fin esencial, no epidérmico, pues no puede alcanzar toda la profundidad de su expresión si no es por medio de las mismas. Al final del proceso retórico, la *pronuntiatio*. El orador/músico tiene que tener conciencia de todo lo anterior, o la entrega del discurso no se dará con éxito.

El marco general de pensamiento del que brota el antagonismo es complejo. Para comprenderlo vamos a entrar en dos órbitas complementarias. Por un lado, el pensamiento luterano, que sigue de manera explícita y consciente la ‘teoría de la satisfacción’ (o ‘teoría de la expiación’) propuesta por S. Pablo y desarrollada ampliamente a partir de él por el cristianismo. Por otro lado, observaremos antropológicamente el mecanismo conductual social que dio lugar a la Pasión de Cristo, el llamado ‘mecanismo del chivo expiatorio’.²⁹¹ Al asimilarlo, emerge un posible porqué de la correspondiente interpretación teológica de dicho mecanismo en la teoría de la satisfacción, así como un determinado sesgo ante sus paradojas. Presentamos ambos puntos de vista para aprehender la esencia de lo que Bach estaba confrontando al escribir las Pasiones, asumiendo esta confrontación de una manera especulativa fundamentada en la música y los textos.

Lutero escribió:

Dios envió a su Hijo al mundo y colocó sobre él los pecados de todos los hombres, diciéndole: “Eres Pedro el renegado, Pablo el perseguidor, David el adúltero, eres ese pecador que come la manzana del paraíso.... En suma: eres la persona que ha cometido los pecados de todos los hombres”. Vino entonces con la Ley y dijo: “Te hallo pecador; como has cargado con los pecados de todos los hombres, ya no veo pecado más que en ti. Es necesario, pues, que mueras en la cruz”. Entonces se precipitó sobre él y le condenó a muerte. De esa forma, el mundo quedó libre y purificado de sus pecados.²⁹²

Este texto nos introduce de lleno en la llamada teoría occidental de la satisfacción o expiación. Esta teoría fue expuesta primero por San Pablo y posteriormente por San

²⁹¹ La fuente para todas las reflexiones al respecto del chivo expiatorio en este capítulo es: René Girard, *El chivo expiatorio*, Anagrama, 1986.

²⁹² Martín Lutero, *Comentario de la Epístola a los Gálatas*, citado en Louis Richard, *El misterio de la redención*, Península, Barcelona 1966, p. 193.

Anselmo.²⁹³ Su desarrollo impregnará el cristianismo, de tal manera que se halla particularmente presente en el mundo protestante debido a la incidencia sobre la misma del planteamiento de Lutero. La teoría de la satisfacción implica que la muerte del Hijo, impuesta por un Dios agraviado por los pecados de la humanidad, salda una deuda, y esa ‘satisfacción’ consigue que la humanidad alcance la salvación.

Las Pasiones-oratorio luteranas, con el margen recién adquirido para proponer una reflexión sobre lo narrado, abordan de manera directa el tema teológico de la redención.

“Tema que en la teoría de la satisfacción aparece vinculado indisolublemente a una idea que es ajena al cristianismo en un principio: la idea del sacrificio. La concepción de Dios y del hombre que se deriva de ello es una en la que la violencia se tolera y se asume.”²⁹⁴

Este concepto de satisfacción plantea, al fundamentar su cimiento sobre la obligatoriedad de un sacrificio, cuestiones teológicas complejas. Bach, al tiempo que ofrece una perspectiva fiel a los evangelios que cada una de las Pasiones siguen, propone su exégesis de los mismos, en ese margen individual que proporciona el género. ¿Qué nos dice sobre ello a través de los textos y de la música de sus Pasiones? ¿Acepta un Dios violento que exige un pago para conceder la liberación del pecado a la humanidad? ¿Concibe a la humanidad como un monstruo que empuja a Cristo a la cruz? ¿Cuál es, desde su punto de vista, el sentido profundo de la redención? Es posible que parezca que las preguntas exceden el marco de la escena concreta que tratamos: dos arias o meditaciones musicales sobre la inconsistencia de Pedro al negar a Cristo. Sin embargo, la teoría de la satisfacción y el mecanismo del chivo expiatorio son sistemas de pensamiento. Como tales sistemas, en la parte hallamos el todo, lo específico nos traslada a lo universal. Observando el punto concreto narrativo al que responde un aria, podemos adquirir perspectiva sobre el sistema de pensamiento al que pertenece, y cómo lo enfoca Bach particularmente.

San Juan ofrece en su evangelio una óptica de Cristo divinizado.²⁹⁵ Como explica Robert J. Daly, en el evangelio de San Juan el concepto fundamental que irradia y construye una visión del mundo, del hombre, y de la salvación, es el de *theosis*: ‘divinización’. El hombre busca la salvación por la unión con Dios a través de la divinización de la materia, que conlleva la desaparición del pecado. La redención no necesita en este caso de un sacrificio, pues la salvación se alcanza a través de la participación en lo divino. El libreto de la *Pasión según San Juan* es anónimo, quizás escrito por el propio Bach, pues varios paralelismos literales apuntan a una relación estrecha entre un sermón publicado por el pietista Francke y la estructura y el tono de las reflexiones elegidas por Bach para esta Pasión.²⁹⁶ El texto y la música de la primera aria para soprano, ubicada en la primera parte de la *Pasión según San Juan*, encarnan esta línea de pensamiento: el ser se transfigura ‘dichosamente’ al acercarse, ‘seguir a’ e impregnarse de la divinidad de Cristo.

²⁹³ Véase: Daly, Robert J. (2008). Imágenes de Dios e imitación de Dios: Problemas en torno a la idea de satisfacción/expiación. *Selecciones de Teología*, vol. 47, nº 188, pp. 310-324.

²⁹⁴ Íbidem.

²⁹⁵ Véase Daly, Robert J. Imágenes de Dios. pp. 310-324.

²⁹⁶ Véase Gardiner, *La música*, p. 541 y ss.

Aria

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten
Und lasse dich nicht,
Mein Leben, mein Licht.
Beförd're den Lauf
Und höre nicht auf,
Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.

*Yo también te sigo con pasos dichosos,
y no te abandono,
mi vida, mi luz.
Aviva mi paso
y no dejes de tirar de mí
de empujarme, de pedirme.*

El Cristo del evangelista San Juan es un Cristo glorificado, divino, sereno, armónico, que asume su destino.²⁹⁷

Jesús

Stecke dein Schwert in die Scheide!
Soll ich den Kelch nicht trinken,
den mir mein Vater gegeben hat?

*Mete la espada en la vaina,
El cáliz que me dio mi Padre,
¿no he de beberlo?*

Coral

Dein Will' gescheh, Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich.
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsam sein in Lieb' und Leid;
Wehr' und steu'r allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen tut!

*Hágase tu voluntad, Dios mío,
así en la tierra como en el cielo.
Danos resignación en el sufrimiento,
obediencia en la alegría y en el dolor,
y dirígenos contra toda carne y toda sangre
que se oponga a tu voluntad.*

No existe en el evangelio de San Juan el pasaje de la triple negación de Pedro,²⁹⁸ ni tampoco el del terremoto asociado a la crucifixión de Cristo.²⁹⁹ Estos pasajes son significativos, pues nos remiten a lo terrible, a la culpa que pesa sobre la humanidad, al desequilibrio provocado por el hombre, que necesita un futuro restablecimiento. En el evangelio de San Juan se incide sobre el amor más que sobre el sufrimiento. Veamos el texto del aria para tenor que se sitúa en el punto central de la estructura de la *Pasión según San Juan*, texto y música en los que el sufrimiento es divinizado, transfigurado:³⁰⁰

²⁹⁷ “Bach ha encontrado un modo de plasmar la marcada dualidad de ideas cultivada con tanta frecuencia por Juan [...]. La dualidad adopta la forma de una sección vertical: entre el Cristo divino ‘elevado’ hacia la cruz y que atrae a todos los hombres hasta él, y su humillación, ‘envilecido’ por el bien de la humanidad. Así queda proclamada la majestad de Jesús, como lo expresó un pietista contemporáneo de Bach, ‘tras el velo de sus sufrimientos’.” Gardiner, *La música*, p. 518.

²⁹⁸ Evangelio de S. Juan, capítulo 18, 17.

²⁹⁹ Evangelio de S. Mateo, capítulo 27.

³⁰⁰ “Los teólogos han llamado la atención sobre el modo en que Juan traza una curva, a la manera de un péndulo, para señalar la presencia de Cristo aquí ‘abajo’ en el mundo. Comienza en el punto de su movimiento descendente con su Encarnación y alcanza su nadir con la Crucifixión, que supone a su vez el inicio de su elevación final hacia su Ascensión y su regreso al mundo de ‘arriba’. Bach se esfuerza por reproducir este movimiento pendular en la planificación tonal de su Pasión, y también por ir más allá. Como veremos, Bach sitúa en el punto central su aria más larga, “Erwäge” (nº 20), que evoca el arcoíris, el símbolo de la antigua alianza entre Dios y Noé después del diluvio.” Gardiner, *La música*, p.538.

Aria

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken Dem Himmel gleiche geht,
Daran nachedem die Wasserwogen
Von unsrer Sündflut sich verzogen,
Der allers Schönste Regenboren
Als Gottes Gnadenzetchen steht!

*Mira cómo su espalda ensangrentada,
recuerda el cielo.
Cuando las olas agitadas por la marea
de nuestros pecados se retiran,
el más bello arcoíris aparece,
signo evidente de su Amor.*

San Mateo, por el contrario, nos presenta en su evangelio a un Cristo profundamente humano. Incide no en su majestad sino en su sufrimiento como hombre, su hundimiento, e introduce los pasajes mencionados de la triple negación de San Pedro³⁰¹ y del terremoto. El fiel rememora el pecado ante esta narrativa, tal y como planteó Lutero.

Lutero se refería a menudo a este pasaje [los que siguieron a Jesús en su camino hasta el Gólgota (Lucas 23, 27)] en su sermón sobre la Pasión, para señalar que la Pasión estaba concebida para despertar en el creyente la conciencia del pecado, no la simple lamentación por los sufrimientos de Jesús o la indignación por la traición de Judas.³⁰²

San Mateo presenta a Cristo subrayando que es una víctima, el Cordero de Dios, el chivo expiatorio. La teoría de la satisfacción plantea una paradoja: expiación / redención. Cristo es víctima de la exigencia de Dios y de los pecados de la humanidad, por lo que es también víctima de la imposición de aceptar el sacrificio. La paradoja emerge: a la vez que se señala la victimización de Cristo, se ensalza la redención de la humanidad que trae consigo. Si no se da lo primero, no se da lo segundo. El creyente, parafraseando a Lutero, ha de tener conciencia del pecado al mismo tiempo que conciencia de su redención, que alcanza, no por la transformación divina de la materia humana como propone el evangelio de San Juan, sino a través de la expiación consumada por Cristo. Así lo vemos reflejado en el texto:

Solo

Oh, Schmerz!
Hier zittert das gequälte Herz!
Wie sinkt es hin,
wie bleicht sein Angesicht!
Der Richter führt ihn vor Gericht,
Da ist kein Trost,
kein Helfer nicht.
Er leidet alle Höllenqualen,
Er soll für fremden Raub bezahlen.
Ach, könnte meine Lebe dir,
Mein Heil,
dein Zittern und dein Zagen
Vermindern oder helfen tragen,
Wie gerne blieb ich hier!

*¡Oh, dolor!
¡Cómo tiembla su corazón angustiado!
¡Cómo se hunde,
qué demudado está su rostro!
El juez le conduce ante el tribunal.
No hay consuelo posible,
ni ayuda.
Él padece el tormento del infierno,
expiando por los pecados de otros.
¡Ah!, si mi amor pudiera,
Salvador mío,
calmar tu pavor,
o ayudarte a soportarlo,
¡qué grato me sería acompañarte!*

³⁰¹ S. Mateo 26, 69-70.

³⁰² Eric Chafe, *Tonal allegory in the Vocal Music of J.S. Bach*, Oakland, Univ. of California Press, 1991, p.364 citado en Gardiner, *La música*. Pág. 612.

Coral

Was ist die Ursach' aller
solcher Plagen?
Ach, meine Sünden
haben dich geschlagen.
Ich, ach Herr Jesu,
habe dies verschuldet,
Was du erduldet!

¿A qué se deben
estos tormentos?
¡Ah, son mis pecados
la causa de tus padecimientos!
Señor Jesús,
he sido yo el que ha pecado y
¡eres Tú quien lo expías!

El libreto que C. F. Henrici, alias ‘Picander’, escribe para la *Pasión según San Mateo* de Bach medita sobre este enfoque del evangelio enmarcado en la teoría de la satisfacción. Asumimos, dada la admiración reflejada en el siguiente texto, una apertura y flexibilidad significativas por parte de Picander ante cualquier perspectiva teológica que Bach quisiera encarnar en su música, tanto en sus cantatas como en la *Pasión según San Mateo*. Esta dedicatoria de Picander, escrita un año después de la composición de la *Pasión según San Mateo*, apareció en la publicación de una colección de sus textos de cantatas:

A la mayor gloria de Dios, respondiendo al deseo de buenos amigos y para excitar la devoción de muchos, me he decidido a escribir las presentes cantatas [*Cantaten*]. Me he animado a ello en mayor medida al poder vanagloriarme de que quizás su falta de elegancia poética quede compensada por la gracia del incomparable Capell-Meister Bach y porque estas canciones [*Lieder*] se entonen en las iglesias principales del devoto Leipzig.

[C. F. Henrici, *Cantaten auf die Sonne-und Festtage* -Leipzig, 24-6-1728 II/243] ³⁰³

La doctrina de la satisfacción, tal y como se ha desarrollado en Occidente, es una construcción de pensamiento posterior a la vida de Cristo.³⁰⁴ Da relieve a paradojas que parecen insolubles: Dios padre / Dios violento; humanidad redimida / asesina; Cristo divino / víctima expiatoria. En esta encrucijada compleja se sitúa Bach al escribir sus Pasiones. Reflexiona en un grado más profundo que ninguno de sus contemporáneos cuando escriben música sacra. Se sitúa, piensa y escribe. Algún punto de vista puede que proceda de inercias profundas existentes en el mundo cristiano en general y luterano en particular. A la visión de un Cristo divinizado de la *Pasión según San Juan*, el libreto de la Pasión añade un poco de ‘teoría de la satisfacción’ al introducir al final de la primera parte la triple negación de Pedro, que toma del evangelio de S. Mateo, y los números 61 y 62, que relatan el terremoto.³⁰⁵ Observamos, pues, que la teoría de la satisfacción ha impregnado lo suficiente al fiel protestante, incluso a un fiel protestante con formación y agudo sentido crítico como fue Bach, como para condicionar la forma final con la que se presenta el evangelio de San Juan.

³⁰³ Citado en Schulze, Hans Joachim (Ed.), *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Alianza Música 2001, p. 141.

³⁰⁴ “Todas las teorías defectuosas de la satisfacción que se han desarrollado en la tradición cristiana hunden sus raíces en tal o cual aspecto de la revelación bíblica, pero no en el conjunto total de la misma.” Daly, Robert J. *Imágenes de Dios*, p. 310-324

³⁰⁵ “En esto Bach estaba siguiendo la tradición de los sermones de Pasión del siglo XVII, como señala Elke Axmacher (*Aus Liebe will mein Heyland sterben*, Neuhausen y Stuttgart, Hänssler, 1984, p.155), en los que se introdujeron la negación de Pedro y la segunda interpolación de Mateo (la escena del ‘terremoto’) con vistas a reforzar la necesidad de arrepentimiento.” Gardiner, *La música*, p.549.

Es igualmente posible que la interpolación se debiera a una demanda de las autoridades de Leipzig.

Sea como fuere, el tono general de la *Pasión según San Juan* de Bach mantiene una manifiesta fidelidad al espíritu propuesto por el evangelista: un Cristo divinizado, elevado, cuyo descenso, o ‘envilecimiento’ por el bien de la humanidad no le resta majestad. La paradoja Cristo como divinidad / Cristo como víctima se inclina en San Juan hacia la majestad. Es posible que inclinarse en exceso hacia la majestad matice, o incluso desvíe, la manera habitual que tenía el luterano de acceder al concepto de redención a través de la paradoja conocida: expiación / redención. Si se anula una parte del binomio, se anula la parte complementaria. Para que haya redención, ha de haber expiación. Si se ‘desvía’ el concepto de expiación hacia un Cristo en majestad: ¿podrá asumir el fiel de Leipzig que es redimido al no serle familiar el concepto joánico de la *theosis*?

La paradoja humanidad redimida / humanidad asesina (los coros de *turba* de la *Pasión según San Juan* no pueden ser más descarnados) se intensifica musicalmente más allá de lo común en la *Pasión según San Juan* para, finalmente, resolver igualmente hacia la salvación. Lo hace, efectivamente, pero tras pasar por la reflexión del aria “Ach mein Sinn”, punto en el que Bach plantea que la Creación sí se desintegra por la acción del hombre, debido a lo cual, al menos en ese momento, tal y como termina el aria, la redención no está ni asumida, ni garantizada.

Es plausible considerar que esta exégesis fuera mal recibida, causa de las correcciones teológico-musicales que hizo Bach en las versiones posteriores de la obra. Las autoridades de Leipzig no debieron de encajar bien una propuesta que no estuviera completamente en la línea de la teoría de la satisfacción, y probablemente impusieron los cambios que observamos en las revisiones de la *Pasión* de 1725 y 1729. Coincidimos con Gardiner en que ninguno de los cambios introducidos ‘mejora’ musicalmente la obra. Bach sustituyó, o tuvo que eliminar, entre otros números: el primer coro de la *Pasión según San Juan*, “Herr, unser Herrscher”, que es la encarnación musical del Cristo en la Gloria.

Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Landen herrlich ist!
Zeig uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn,
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit,
Verherrlicht worden bist!

*Señor, nuestro Señor
¡Tu gloria reina en todos los pueblos!
Muéstranos por tu Pasión,
que Tú,
Hijo verdadero de Dios, en todo momento,
hasta en las mayores humillaciones,
has sido glorificado.*

Y sustituyó asimismo el aria “Ach, mein Sinn” que hemos abordado, por otra mucho menos controvertida: “Zerschmettert mich”. En “Ach, mein Sinn” la humanidad aparece, a través de la figura de Pedro, como inconsistente, miserable, responsable de traición. Bach, a través del texto y la música, inculpa a la humanidad ‘realmente’; no ‘aparentemente’ como propone la ‘teoría de la satisfacción’, que exculpa de manera inmediata a través de la redención alcanzada desde el momento en que Cristo murió en la cruz. Esta aria es un espejo que presenta en toda su desnudez lo descarnado del contexto del chivo expiatorio en un grado tan real que imaginamos no fue fácil de aceptar.

Frente a ese Cristo joánico en Majestad, y esa humanidad monstruosa (coros de *turba*) y absolutamente desarraigada de la Creación por su iniquidad en el aria mencionada, la *Pasión según San Mateo* recrea la paradoja expiación / redención desde el mismo comienzo, abriendo con un coro, “Kommt, ihr Töchter”, en el que Cristo es reconocido y presentado como Cordero de Dios:

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Sehet! Wen? Den Bräutigam.
Seht ihn! Wie? Als wie ein Lamm.
Sehet! Was? Seht die Geduld.
Seht! Wohin? Auf unsre Schuld.
Sehet ihn aus Leb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen.

*Venid, hijas, auxiliadme en el llanto,
¡Ved! ¿A quién? Al Amado.
¡Vedle! ¿Cómo? Como un cordero.
¡Mirad! ¿Qué? Ved su paciencia.
¡Mirad! ¿A dónde? A nuestros pecados.
Miradle. Por amor y clemencia
Él mismo va cargado con su cruz.*

Coral

O Lamm Gottes unschuldig
Am Stamm
des Kreuzes geschlachtet,
Allzeit erfund'n geduldig,
Wiewohl du warest verachtet.
All' Sünd' hast du getragen,
Sonst müßten wir verzagen.
Erbarm' dich unser, o Jesu.

*¡Oh, inocente Cordero de Dios!,
sacrificado en el tronco de la cruz,
siempre sereno,
pese a ser despreciado.
Has soportado
todos nuestros pecados.
Sin Ti habríamos desesperado.
¡Compadécete de nosotros, Jesús!*

Se presenta a Cristo como víctima, y esa victimización trae consigo aparejada la redención de la humanidad. En el aria “Erbarme dich” de esta Pasión, hemos visto cómo la escritura del discurso sonoro transmite la idea de equilibrio y piedad concedida, lamento escrito en un tono retórico profundo, pero no en estado de destrucción como su paralela.

La teoría de la satisfacción es teología. Para terminar de abarcar las perspectivas necesarias, veamos el llamado mecanismo del chivo expiatorio, que alumbra el mismo contexto pero supera el marco teológico de un dogma específico para enmarcarse en una antropología universal.³⁰⁶ Al conocer el mecanismo de manera estrictamente antropológica, emerge con mayor claridad el porqué de su pervivencia teológica a lo largo de los siglos, y, del mismo modo, se perciben con mayor nitidez sus paradojas y cuál pudo ser el cuestionamiento de Bach al respecto.

Según explica René Girard, hay un mecanismo conductual ancestral que la humanidad porta en su mapa psíquico. Aparece reflejado en todas las mitologías del globo terráqueo, en todas las épocas, en todas las edades del hombre. Aparece en los mitos, en las tragedias griegas, en la literatura, y en la historia colectiva desde que esta se narra. Oculto, transformado, o evidente, siempre está. Es un mecanismo que se activa cada vez que una serie de idénticas variables constituyentes coinciden en un mismo contexto. Lo podríamos reducir a:

³⁰⁶ Véase sobre este tema: René Girard, *El chivo expiatorio*, Anagrama 1986.

Un colectivo humano (en este caso, los judíos) se ve sometido a una amenaza, o se halla en una situación de crisis. Es imperativo recomponer la armonía, superar la adversidad. El inconsciente colectivo inicia el proceso para lograrlo dando un primer paso: busca a un culpable de la crisis en sí. El culpable no será un elemento natural, ni metafísico como el azar, o el destino; será siempre un individuo del propio grupo. La elección del mismo viene dada de antemano por un mecanismo inconsciente, no es en ningún caso voluntaria. Se elegirá como culpable a aquel individuo del grupo que sea diferente en cualquier sentido, pues la diferencia deja al portador expuesto dentro del grupo en un lugar vulnerable. Rasgos victimarios potenciales pueden ser: el que es el extranjero; el privilegiado; el discapacitado físico (estos tres primeros rasgos los porta Edipo, hijo de rey); el más joven, o el más inocente, o el menos agresivo (Adela, en *Bernarda Alba* de Lorca); el más inteligente o el menos; el más rico o el menos; etc. Una víctima elegida por el grupo puede serlo por un rasgo victimario o por acumulación de varios. En cualquiera de los casos es víctima, pues nunca es culpable de nada de lo que se le acusa. Es fundamental que esa inocencia jamás salga a la luz. La ocultación es particularmente necesaria en el inconsciente colectivo, pues el grupo ha de estar convencido de su culpabilidad para continuar con el proceso liberador, restaurador de armonía. La víctima tiene que morir para consumir la expiación. La comunidad es homicida, y consigue a través del homicidio su objetivo: recupera su armonía perdida con la muerte del chivo expiatorio, que sufre entonces una segunda transformación. Primero fue culpabilizado y demonizado. Tras su sacrificio es sacralizado y reconocido como fundador, en diversas mitologías del globo terráqueo, de una civilización o una cultura.

Este mecanismo ancestral es el que se configura y activa para terminar consumando la muerte de Cristo narrada en los evangelios. En la Pasión de Cristo se hace evidente la responsabilidad humana del grupo social que clama pidiendo el homicidio de un inocente. La narración evangélica es la única vez, según René Girard, en la que se hace explícito que el inocente efectivamente lo es. Se le califica como *Cordero de Dios*, reconociendo pública y explícitamente la inocencia.

La frase que define el inconsciente persecutorio aparece justo en el centro del relato de la Pasión, en el evangelio según S. Lucas, y es el famoso: *Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen*.³⁰⁷

En el resto de las narraciones que dan evidencia del mecanismo del chivo expiatorio, tanto históricas como míticas y literarias, el perseguidor jamás reconoce la inocencia de la víctima. La creencia compartida, dentro de la comunidad, de que la víctima es culpable y responsable, es incluso asumida por las propias víctimas, que llegan a pedir castigo, o a aceptarlo. No es el caso de Cristo, que nunca reconoce culpa alguna, aunque sí acepte el designio divino. Citando a René Girard:³⁰⁸

Hay relatos de persecución redactados según la perspectiva de unos perseguidores ingenuos. Los perseguidores se imaginan a su víctima tal como la ven, o sea, como culpable. [...] La imaginación que inventa este tema no es aquélla de los literatos solitarios. Es el inconsciente de

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Ibidem.

los perseguidores: el mismo que inventa la persecución de los judíos en el mundo cristiano, o la historia de los ríos envenenados por ellos en la peste negra.

Chivo expiatorio denota simultáneamente la inocencia de las víctimas, la polarización colectiva hacia ellas, y la finalidad violenta colectiva de esta polarización. La polarización ejerce tal presión sobre los polarizados, que a las víctimas les resulta imposible justificarse.

La conjunción perpetua en los mitos de una víctima muy culpable y de una conclusión simultáneamente violenta y liberadora sólo puede explicarse mediante la fuerza extraordinaria del mecanismo del chivo expiatorio. Esta hipótesis resuelve el enigma fundamental de cualquier mitología: el orden ausente o comprometido por el chivo se restablece por obra de aquel que fue el primero en turbarlo. Exclusivamente en los mitos esta víctima devuelve el orden, lo simboliza, incluso lo encarna. El transgresor se convierte en restaurador e incluso en fundador del orden que ha transgredido.

La víctima pasa a ser divina en la medida en que se deja quemar. El mito mezcla muy útilmente un elemento coercitivo con la “voluntad libre” de las víctimas. La idea de que las víctimas pueden sustraerse a su tarea demiúrgica carece de verosimilitud. Si una de ellas intentara huir, las dos hileras de dioses se estrecharían en torno a ella para lanzarla inmediatamente a las llamas.

La violencia individual [la víctima en muchas narrativas se suicida] constituye el signo desplazado de la desaparición de la violencia colectiva. La cultura humana está condenada al perpetuo disimulo de sus propios orígenes en la violencia colectiva.

San Juan va a presentar una dramática oposición entre la vengativa y monstruosa multitud, culpable y responsable, y la serenidad de Cristo. Cristo responde a Pilatos ante lo inminente de la crucifixión:

Recitativo.

Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht
wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir
überantwortet hat, der hat's größte Sünde.

*No tendrías ningún poder sobre mí si no te
hubiera sido dado de lo alto. Por esto los
que me han entregado tienen mayor pecado.*

En la *Pasión según San Mateo* se incide en el mecanismo persecutorio reflejado en los sufrimientos de Cristo, lo cual intensifica la paradoja propia de dicho mecanismo: ante dichos sufrimientos, el fiel rememora la culpa y experimenta la redención simultáneamente. Mucho antes de la negación de Pedro, la humanidad es exculpada.³⁰⁹

Aria. Tenor y Coro.

Solo

Ich will bei meinem Jesu wachen.

Quiero velar al lado de mi Jesús.

Coro

So schlafen uns're Sünden ein.

Así se adormecen nuestros pecados.

Solo

Meinen Tod

Büßet seiner Seelen Not,

El sufrimiento de su alma

purifica la muerte de la mía.

³⁰⁹ “En opinión de Lutero y Bach, todos nosotros somos *simul iustus et peccator*, tanto justos como pecadores, y, por tanto, nos encontramos ineludiblemente implicados en el frenesí de la multitud y en la salvaje brutalidad que provocó que un hombre inocente fuera condenado a morir crucificado.” Gardiner, *La música*. Pág. 563.

Sein Trauren machet
mich voll Freuden.

Coro

Drum muß
uns sein verdienstlich Leiden
Recht bitter und doch süße sein.

*Sus padecimientos
me otorgan la dicha.*

*Así un sufrimiento que nos redime
es amargo y dulce
a la vez.*

Dos evangelios, dos Pasiones, dos visiones. En la *Pasión según San Juan* no hay suficientes elementos que permitan el prisma de la teoría de la satisfacción en toda su plenitud. Indudablemente encontraremos la idea de la redención a lo largo de la misma, pero al mismo tiempo, la sociedad humana indiferenciada del mecanismo del chivo expiatorio, que es capaz de exigir que una víctima inocente se sacrifique, queda descubierta en toda su imperfección y oscuridad en los coros de *turba*, así como en el punto en el que nos hallamos: el aria “Ach, mein Sinn” es una meditación sobre el traidor horrorizado ante su caída, y en una escala mayor del sistema de pensamiento, es una meditación sobre el predador horrorizado ante su crimen. Ese horror que encarna el aria lo comparte la música de Bach con la historia de la mitología, cuyas mutaciones narrativas se podrían entender como la historia de la ocultación del homicidio colectivo en los relatos que se enmarcan dentro del mecanismo fundacional del chivo expiatorio.³¹⁰ El homicidio es sustituido en el caso de las sucesivas versiones de un mismo mito por un suicidio de la víctima falsamente voluntario.³¹¹ A esta exégesis que no elude lo terrible se aproxima Bach al retratar el horror y presentarlo a las autoridades y los fieles de Leipzig en este momento narrativo de la *Pasión según San Juan*.

En la *Pasión según San Mateo*, un Cristo presentado como Cordero de Dios trae consigo una humanidad que es redimida por su sacrificio. Cuando se expone una narrativa enmarcada profundamente en el mecanismo del chivo expiatorio, el predador es inmediatamente exculpado de su crimen, que resulta justificado. Aunque el texto del aria no haga explícita la redención, las escenas previas, así como la música del aria en sí misma, presentan la transfiguración de la culpa en salvación.³¹²

Las arias y la reflexión que proponen rebasan la escena de la negación de San Pedro, para abarcar una comprensión del relato infinitamente más amplia, compleja, universal.³¹³

³¹⁰ Por ejemplo, el mito del nacimiento de Zeus, Cronos y los kuretes, René Girard, *El chivo*, p. 96.

³¹¹ “Con ello [...] estaba haciendo una alusión a la antigua tradición cartaginesa de sacrificios humanos: si el sacrificado no se entregaba voluntariamente a la inmolación, se creía que el sacrificio no era *efectivo* de cara a los dioses, como ocurría entre los aztecas [...]” Jacobo Siruela. *El mundo*. Atalanta 2011, p. 42.

³¹² “Como señala John Drury “Está muy claro que los textos tanto del arioso como del aria son conscientes de su ambivalencia entre la pena y el dolor, el placer y la pena, la ambigüedad enraizada en la antigua institución del sacrificio, por el cual la víctima inocente soporta el sufrimiento, incluso la muerte, que de lo contrario recaería sobre los devotos. La aflicción de la víctima supone la liberación de estos últimos.” Gardiner, *La música*, p. 570.

³¹³ Aunque no compartimos el planteamiento retórico-dialéctico de la siguiente reflexión, pues la retórica puede aunar razón y emoción sin necesidad de asociar la primera exclusivamente con la dialéctica, como hemos visto, nos parece significativo en cuanto al tema tratado: “In ‘Bach’s Dialogue with Modernity’ John Butt makes a persuasive argument for Bach’s employment of a dialectical approach to a text, much as a preacher of his day would have done. In describing the contrast between rhetoric and dialectic, he begins by describing rhetoric as ‘...the art which embellishes and amplifies the opinions and outlooks an audience already holds, while

Bach, al igual que los oradores romanos, es un retórico, un músico, y es un hombre que piensa. No elude las grietas de un sistema de pensamiento compartido y asumido no sólo por sus contemporáneos, sino por prácticamente toda la historia del cristianismo. Tampoco elude la consecuencia más inmediata de esta confrontación con las paradojas de un marco de pensamiento complejo, el riesgo que puede suponer hacerlas evidentes, más aún en una ciudad como podía ser Leipzig, a la que acababa de llegar para ocupar su puesto de Cantor. Piensa, cuestiona el dogma, escribe. Probablemente, no sea aceptada su propuesta. A pesar de todo, recordemos que, cuando se interpretó en dos ocasiones la *Pasión según San Juan* en 1750, y una más en el año anterior a su muerte, lo hizo retomando la primera de las cuatro versiones.³¹⁴ Es éste un gesto que no es difícil interpretar como una confirmación de su exégesis primigenia en un momento en el que estaba en una edad avanzada y próximo a la muerte, quizás por fin libre de todos los condicionantes que posiblemente le obligaron a aceptar las revisiones previas.

dialectical presentation is much more disturbing, designed to bring about a change in the listener.” Neufeld, Gerard (2014). *The preacher and the actor*, p. 112.

³¹⁴ “Bach debe de haberle asignado un gran valor. Era su obra de mayores dimensiones hasta la fecha: estaba integrada por cuarenta movimientos independientes y duraba más de un centenar de minutos, superando con mucho cualesquiera necesidades o directivas litúrgicas, y pertenecía a un reducido grupo de obras que ocuparía sus pensamientos a intervalos durante el resto de su carrera. Resulta significativo que para las dos últimas interpretaciones en el año de su muerte y otra el año anterior, volviera a dejar todos los elementos esenciales en su estado original. Esta era quizá su manera de ver que se hacía justicia al excepcional esfuerzo artístico que había llevado a cabo al concebir y dar forma a uno de los diseños más elaborados de cualquiera de sus obras de mayor enjundia.” Gardiner, *La música*, p. 522

Capítulo VI. La ornamentación

Q. VIII, III, 11.- Nunca se deja separar la utilidad de la verdadera hermosura. [...] No convendrá el mismo adorno en los discursos demostrativos, deliberativos y judiciales. 14.- Y con esto no se quiere decir que no deba haber en estas materias ornato alguno, sino que sea más sobrio, y más serio y menos aparente, adecuado sobre todo a su objeto.

El término ornamentación aparece, en la Historia de la música, frecuentemente ligado al de improvisación. Ornamentar implicaba, en la era de la música retórica, tanto añadir pequeños adornos (que varían según los estilos y las épocas), como realizar variaciones que reelaboraran el material dado melódica y rítmicamente, normalmente en las repeticiones estructurales de una pieza (el *da capo* de un aria), o de un movimiento de danza, etc. La segunda opción, reelaborar el material, es una práctica que procede de las glosas renacentistas (glosas, *diminuzione* o *divisions*), práctica que en el siglo XVIII está presente, aunque en una medida menor que en su origen. En el Renacimiento se glosa o disminuye indiscriminada y continuamente. Por lo que nos consta, a lo largo del siglo XVI, y entrando en el siglo XVII,³¹⁵ esta práctica fue tendiendo al exceso.³¹⁶ En cuanto a la primera opción, Caccini, en el prólogo a su *Nuove Musiche*, nos ofrece el primer catálogo de adornos breves del que disponemos, correspondientes al estilo del momento en el que fue escrito, 1602. Por primera vez aparece señalado en dicho prólogo lo que se va a convertir en una intención repetida en la tratadística del siglo XVIII: la ornamentación no puede ser indiscriminada, sino que por el contrario ha de estar fundamentada en la retórica.

“En las arias siempre he procurado la imitación de los conceptos de las palabras. [...] y observado la misma regla al hacer glosas.”³¹⁷

La ornamentación se convierte así en un instrumento para que el intérprete plantee su propia relectura de la pieza. Cuando es consciente tanto de los puntos retóricamente significativos de la obra, como de los lugares de relajación de la intensidad retórica de la misma, el intérprete puede tanto enfatizar como matizar unos y otros, utilizando la

³¹⁵ Véase Pietro Cerone, *El melopeo y el maestro*, CSIC 2007.

³¹⁶ Entre otras fuentes, el siguiente texto de 1584 del archivo de la Catedral de Sevilla es revelador al respecto: “En primer lugar, Rojas y López deberán tocar siempre las voces agudas, con chirimías generalmente. Han de poner cuidado en observar cierto orden cuando improvisan pasajes, tanto en los lugares como en el turno que les corresponde. Cuando uno de los músicos añade pasajes a su voz, el coro ha de ceder y tocar sencillamente las notas escritas, pues cuando añaden ornamentación a la vez producen absurdos que taponan los oídos. En segundo lugar, los mismos Rojas y López, cuando toquen las cornetas en los momentos apropiados, deben observar la misma moderación en la ornamentación: uno ha de dar paso al otro, porque, como se ha dicho antes, añadir los dos pasajes improvisados simultáneamente crea una disonancia insufrible. Por lo que respecta a Juan de Medina, tocará por lo general la parte de contralto, sin oscurecer las partes agudas ni perturbarlas excediendo los pasajes que corresponden al contralto. Por otra parte, cuando su voz va por encima de los sacabuches, tiene entonces campo abierto para su gloria y es libre de añadir los pasajes que desee y que tan bien sabe ejecutar con su instrumento. [...]”. El documento aparece en Stevenson, *Spanish Cathedral Music*, p. 167, citado en Allan W. Atlas, *La música del Renacimiento*, Akal 2002, p. 689.

³¹⁷ G. Caccini, Prefacio de *Le nuove musiche*, Edic. Carlos Hinojosa Granco, México 1998, p. 7-8.

ornamentación ya como pedestal que eleva y muestra en un plano aún más diferenciado un punto del discurso sonoro, ya como capa que disminuye su intensidad. El criterio ha de ser éste, tanto para elegir dónde colocar el adorno breve, como cuál elegir, y dónde reelaborar o disminuir el material melódico. El cimiento del que van a brotar las decisiones al respecto de la ornamentación, nos dice Caccini, es el conocimiento del afecto que encarna la música. El cantante-compositor italiano constata y censura que la glosa indiscriminada convierte la música en confusa. La ornamentación indiscriminada es revestimiento que termina por ocultar la obra retóricamente elaborada. Desde el Renacimiento, cuando comenzamos a documentar ampliamente las prácticas de la ornamentación,³¹⁸ tenemos constancia de la convivencia en cada época del espectro completo que abarcaría desde una tendencia al exceso ornamental a prácticas más sobrias y fundamentadas.³¹⁹ No es esta cuestión patrimonio único de la era de la música retórica. Quintiliano reflexiona:

Q. VIII, III, 14.- Y con esto no se quiere decir que no deba haber en estas materias ornato alguno, sino que sea más sobrio, y más serio y menos aparente, adecuado sobre todo a su objeto.

Los tratadistas musicales posteriores al siglo XVI se van a ver en la necesidad de recordarlo repetidamente. Por lo que muestran las fuentes del siglo XVIII, el criterio retórico para la ornamentación no estaba asimilado en la práctica común.

Charles Burney.- El amor a eso que llamamos ornamentos a veces supera los límites de la discreción con el concurso de recargamientos, de suerte que los pasajes buenos derivan en malos, y los malos en peores. Un poco de afeite podrá embellecer un rostro, pero su exceso lo afeará; pero la verdadera Belleza es seguramente tal como nos la presenta Natura.³²⁰

La ornamentación ha sido uno de los ámbitos más interesantes para que el intérprete proponga su propia lectura del material,³²¹ en cuyo caso frecuentemente hay una preparación previa;³²² en otros casos, esa lectura ornamentada directamente se improvisaba; paralelamente, la ornamentación ha sido un ámbito idóneo para que el intérprete se incline a la seducción de la exhibición. Ni el fundamento retórico a la hora de ornamentar, ni el conocimiento del tejido armónico para realizar la ornamentación adecuadamente, se podían dar por supuestos en la práctica común del siglo XVIII, como vamos a observar en las siguientes reflexiones:

³¹⁸ Documentación que se da en tres ámbitos: en obras musicales que presentan ornamentación escrita; en tratadística musical; en crónicas al respecto.

³¹⁹ Véase Martha Elliott, *Singing in style. A guide to vocal performance practices*. Yale University Press. 2008.

³²⁰ Charles Burney, *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*, Acantilado, p.114.

³²¹ “The performer’s job was to ‘get the composer’s drift’ as it were, and elaborate on it, or to show that drift in a new light. The contributions of both composer and performer create a work that is no longer simply sectionalized with repeats. The ornaments overwrite the redundancy of repetition with a developing narrative. This is even truer in the case of *da capo* arias where the singer’s ornaments restate the same ideas from a new perspective. The performer’s gloss transforms the *da capo* from a static formula to a dynamic one.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 161.

³²² “The best ornamentation is the fruit of contemplation, practice, and memory. From the reminders he sketched in small notes in some of his violin parts we can tell that Johann Georg Pisendel (1687-1755), the leader of the Dresden court orchestra, planned his ornaments in advance. Many other performers likely prepared their improvisations. The art of spinning straw into gold lies in knowing how to give a prepared routine the semblance of spontaneity.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 165.

Tosi X, 19.- [Los adornos] deberían proceder del corazón más que de la voz, para así hacer su recorrido hacia el corazón más fácilmente.

Tosi VII, 20.- Demasiados cantantes modernos añaden tantas divisiones que todas las arias suenan idénticas; mientras que, no hace tanto tiempo, un aria de bravura por cantante era suficiente en una ópera.

Tosi VIII, 14, Nota del editor inglés del s. XVIII.- Algunos, tras un aria tierna y apasionada, realizan una cadencia dinámica y alegre, y tras un aria vivaz, finalizan con una que es doliente.

M. II, XIV, 43.- Sin embargo, nosotros no despreciamos los ornamentos. Los ornamentos bien situados son estimables, ya sea que un compositor, que es él mismo un cantante o instrumentista capaz, los haya escrito, o que hayan sido añadidos por el intérprete. Sin embargo, desaprobamos su abuso y a los cantantes e instrumentistas que, careciendo de gusto y sentido, los emplean excesivamente, sin moderación, y en los lugares erróneos. Lo mismo respecto a las excesivas fantasías de algunos compositores imaginativos. Toman sus locuras por perlas y gemas, mientras que son normalmente cristal pintado y pulido. El uso de excentricidades forzadas y reiterativas, de intervalos malsonantes, así como otras libertades indecentes, frecuentemente produce música de hotentotes.

L. Mozart I, III, 27.- Nota a pie de pág (p): Muchos creen aportar algo enormemente bello al adornar abundantemente las notas de un Adagio *cantabile*, haciendo de una nota al menos una docena. Estos asesinos de notas muestran así su mal juicio y tiemblan cuando deben mantener una nota larga o sólo tocar algunas notas *cantabile* sin insertar su habitual, burda y ridícula ostentación.

L. Mozart XI, 22.- Todos estos adornos se usarán únicamente cuando se toque a solo; y, aun así, de forma muy comedida, en el momento adecuado y sólo con el propósito de variar un pasaje que se repita varias veces. Habrá que atender bien asimismo a las indicaciones del compositor, pues al improvisar estos adornos se revela con facilidad la propia ignorancia. Sobre todo, deberá evitarse por completo cualquier tipo de ornamentación cuando haya más de un intérprete por voz. [...] Sé del horror que puede experimentarse cuando se escuchan las piezas más melodiosas tan deplorablemente distorsionadas por una ornamentación innecesaria.

C. P. E. Bach incide particularmente en el aspecto retórico de la ornamentación. El parámetro de la ornamentación es, como todos los restantes, una ramificación del sistema retórico. Las consecuencias interpretativas de esta visión son significativas. Nos muestra una vía de doble dirección: se deberían tomar las decisiones ornamentales en función de las opciones que emerjan debido a la configuración retórica del material del compositor; y a su vez, ese ornamento elegido retóricamente no debería interpretarse como un elemento superfluo, o, lo que es muy frecuente, mecánico, sino todo lo contrario: bajo este prisma, el ornamento es siempre significativo, expresivo, con peso retórico.

C.P.E. Bach III, 8.- La dinámica y el valor rítmico de los ornamentos debe determinarlos el afecto.

C.P.E. Bach III, 30.- Las cadencias elaboradas son como improvisaciones. Se interpretan *ad libitum* de una forma no medida y manteniendo la esencia de la pieza.

C.P.E. Bach III, 7.- Tales ornamentaciones deben ser plenas e interpretarse de tal manera que el oyente crea que está escuchando sólo la escritura fundamental. Esto requiere una libertad en la interpretación que descarte todo lo que sea mecánico, o servil. ¡Toquen desde el alma, no como un loro entrenado!

A la luz de estos textos de C. P. E. Bach, resulta cuestionada la tendencia, heredada desde el comienzo de la modernidad, de entender la ornamentación, interpretativamente hablando, como un parámetro mecánico al nivel de la ejecución. No significa esto que haya que ignorar las regulaciones sobre los tipos de trino, su preparación, su resolución, las apoyaturas y su valor, etc., toda la casuística que trae consigo cada adorno como tal. Todos los tratadistas que hemos abordado dedican atención a ello. Pero es C. P. E. Bach el que insiste en que ese conocimiento ‘técnico’ del adorno no es el estadio final. El estadio final que configura el adorno, en composición y por tanto en interpretación, es el afecto. No nos podemos quedar conformes con la conclusión, muy limitada y falsamente absoluta por otra parte, de que una apoyatura está completa, terminada, y cumplida si se atiende en todo lo necesario a su ‘forma’. Falta la ‘idea’. C. P. E. Bach nos insiste en que las respuestas sobre cómo debe ser la realización de todo adorno, en realidad, vienen dadas no por el tratado sino por el afecto, y que es al condicionante retórico al único que deberíamos atender, en primera y última instancia.³²³ Regresan en esta perspectiva los ya mencionados vínculos de idea y forma, así como el concepto del sistema retórico como un todo orgánico, no una suma de reglas que se aplican sea cual sea el contexto. Cada trino, cada apoyatura, tendrá una ejecución distinta en sus variables dinámicas y agógicas según sea el contexto retórico en el que aparezca. La ornamentación brota orgánicamente del discurso fundamental y es tan significativa como el mismo, hasta el punto de que *debe parecer* discurso fundamental, como indica C. P. E. Bach.

La ornamentación retórica puede contribuir a enfatizar o suavizar el afecto de un pasaje. Es más, puede ser un recurso que ayude a mantener la atención del oyente, cuestión muy presente en el contexto retórico. Sin embargo, esta ambición no ha de perseguirse a cualquier precio: si el ornamento no iguala o mejora el material original, mejor no incorporarlo.

C.P.E. Bach, II, 1.- Nadie discute la necesidad de los ornamentos. Esto es evidente a partir del gran número de los mismos que hallamos. De hecho, son indispensables. Consideremos sus muchas funciones: conectan y dinamizan los sonidos imprimiendo tensión y acento; hacen que la música agrade y despiertan nuestra atención. La expresión se ve acrecentada por ellos; ya sea en una pieza triste, o alegre, o de cualquier otro tipo, los ornamentos ofrecerán una ayuda adecuada.

C.P.E. Bach III, 31.- Todas las variaciones deben estar relacionadas con el afecto de la pieza, y tienen que ser tan buenas, si no mejores, que el original. [...] En las piezas para teclado, el bajo puede ser modificado también siempre que la armonía se mantenga sin cambios.

Son muy reveladoras las reflexiones de Quantz al respecto de este tema, pues incide en el peligro que acecha al orador, que es el de la monocromía. Para evitarla, conviene no

³²³ A este respecto, proponemos a continuación algunos músicos que crean interpretaciones en una línea asimilable a la planteada por C. P. E. Bach:

Dúo Arpara: Muffat, Sonata para violín y continuo en ReM. <https://www.youtube.com/watch?v=8GjijYdLLfw>

Kristian Bezuidenhout & Freiburger Barockorchester: Mozart, Concierto para piano y orquesta KV. 453, Sol M. <https://www.youtube.com/watch?v=CKUGjpyao2g&t=1270s>

Friedrich Gulda: Mozart, Sonata para pianoforte KV. 332 en FaM. Segundo movimiento: Adagio. <https://www.youtube.com/watch?v=WixmssqHCbY&t=229s>

olvidar que la ornamentación puede ayudar a crear claroscuro, o a potenciar el ya existente en el material.

Quantz XVIII, 11.- En una pieza melancólica no debe introducir tantos trinos y adornos rápidos como en una obra alegre y *cantabile*, pues oscurecerán y estropearán la belleza de la melodía. Debería cantar el Adagio de una forma sentida, expresiva, encantadora, coherente, y sostenida, introduciendo luz y sombra a través del Piano y del Forte y por la adición equilibrada de adornos adecuados a las palabras y a la melodía.

Quantz XVIII, 15.- Usted puede igualmente observar si un instrumentista sabe cómo ornamentar cada Adagio con los adornos que son apropiados para el afecto y la pieza; al mismo tiempo, si tiene en cuenta luz y sombra, o satura indiscriminadamente todo con adornos y toca todo con el mismo color; si comprende la armonía y ajusta los adornos a ella, o simplemente toca de oído y a su propio gusto. [...] La interpretación magistral de un Adagio sólo se puede encontrar entre músicos experimentados; requiere un completo conocimiento de la armonía y mucho criterio.

Vemos que asoma en esta última cita una indicación que nos lleva a añadir un requisito al ya expuesto al respecto del fundamento retórico como criterio esencial para tomar decisiones ornamentales: el intérprete ha de tener consciencia del tejido armónico en el que va a insertar tanto el adorno como la variación, para no ir en contra del mismo.

Tosi VII, 11.- En arias acompañadas únicamente por un bajo, la atención de aquel que estudia los adornos sólo debe estar sujeta al pulso y al bajo; pero en aquellas que están acompañadas por más instrumentos, el cantante debe prestar atención a su movimiento, de manera que se eviten los errores cometidos por aquellos que ignoran el tejido de dichos acompañamientos.

Quantz XVIII, 11.- Un buen cantante [...] debe conocer las reglas del bajo continuo.

C.P.E. Bach, II, 13.- Por encima de todo, para entender muchas cuestiones más claramente, el intérprete ha de estar en posesión del conocimiento sobre el bajo continuo. Está comprobado por la experiencia que todos aquellos que no están bien asentados en el estudio de la armonía dan tumbos en la oscuridad cuando emplean ornamentaciones y deben agradecer a la buena fortuna más que a tener visión el lograr un acierto.

Otro de los objetivos de la ornamentación, compatible con el retórico, es dotar de sustancia sonora al esqueleto que puede ser la melodía que ofrece el compositor, particularmente en un movimiento lírico lento como el *adagio*. El material consignado en partitura se presentaba conscientemente en un estadio primigenio a la espera de las ornamentaciones del intérprete. Se daba, pues, esta expectativa del compositor hacia el intérprete. Sin esa sustancia sonora añadida por el segundo, la obra queda desnuda en su estructura melódica más simple, y es percibida, en cierto sentido, como incompleta. C. P. E. Bach nos presenta dos advertencias al respecto: no todos los contextos aceptan o permiten esta práctica; y la línea entre la desnudez y el exceso es fina y frágil.

C.P.E. Bach III, 31.- Muchas cosas, particularmente los pasajes declamatorios o *affettuoso*, no pueden ser fácilmente modificadas.

C.P.E. Bach III, 7.- Estas condiciones hacen que no sea pequeña la tarea de ofrecer una interpretación *cantabile* del *adagio* sin crear demasiado espacio vacío con la consiguiente monotonía debido a la ausencia de sonoridad; o sin hacer una estúpida caricatura del mismo por el exceso de notas rápidas.

Al entrar en el ámbito de la ornamentación, es inevitable encontrar alusiones continuas al buen gusto o buen criterio tanto innato como derivado de la experiencia, y por supuesto, a sus opuestos. El buen gusto, como ya nos indicó Cicerón, no puede enseñarse, en última instancia.

Tosi VIII, 5.- ¿Por qué el mundo debe ser continuamente ensordecido con tantas disminuciones? Debo decir (con su venia, señores modernos) en favor de la profesión que el buen gusto no consiste en una velocidad continua de la voz que va, por tanto, alargándose sin dirección y sin fundamento.

Tosi VII, 6.- Los más celebrados entre los antiguos se enorgullecían de variar cada noche sus arias en las óperas, no sólo las del estilo patético sino también en el allegro. El estudiante que no esté bien cimentado no puede asumir esta importante tarea.

Tosi III, 19.- Pero enseñar en dónde es conveniente el trino, aparte de los de las cadencias, y enseñar dónde es inadecuado y está contraindicado es una lección reservada a aquellos que tienen práctica, gusto, y conocimiento.

Los tratadistas que abordamos en este estudio fundamentan la ornamentación en el ámbito retórico, situando el puntal una y otra vez en su lugar. Recordemos que cada tratadista propone su visión individual dentro de la praxis interpretativa del siglo. El adorno, insisten, debe mejorar la obra, no al intérprete. Debe añadir algo significativo, lo cual nos introduce de lleno en el ámbito retórico. Como hemos visto en los textos precedentes, todos coinciden en lo fundamental: el afecto de una pieza condiciona su ornamentación; el conocimiento de la armonía, también; el exceso no es adecuado. Al descender al detalle, las precisiones son diversas. Retomemos por un momento la imagen del discurso retórico como una onda sinusoidal. Nos indica C. P. E. Bach: las notas (o los pasajes) que sean tan neutras que no deban ser enfatizadas retóricamente, y las que ya lo estén en un grado suficiente, no deben llevar adorno.

C.P.E. Bach, “Introd.” I, 9.- Por encima de todas las cosas, debe ser evitado un uso profuso de las ornamentaciones. Piensen que son como especias que pueden arruinar el mejor plato [...]. Las notas que no destaquen y aquellas que ya sean suficientemente brillantes por sí mismas deberían estar libres de ellos, pues los ornamentos sirven únicamente para incrementar el peso y la importancia de unas notas y diferenciarlas del resto. Si no, yo estaría cometiendo el mismo error que los oradores que intentan recalcar con énfasis cada palabra; todo sería idéntico y, por tanto, confuso.

Al abordar el ámbito de la ornamentación en J. S. Bach, observamos que la misma aparece exhaustivamente indicada por el compositor.³²⁴ Es siempre retóricamente significativa, y frecuentemente abundante. Esta ‘intromisión’ del compositor en un ámbito que había pertenecido exclusivamente al intérprete comenzó aproximadamente al comenzar el siglo XVIII. J. S. Bach encarna en grado sumo, y por ello casi prematuro, la consumación de una mutación dentro de la era retórico-musical: de la primacía de la *pronuntiatio*, presente en primer plano en el siglo XVII, a la primacía en el siglo XVIII de la *inventio*, elaborada en todos sus parámetros únicamente por el compositor, incluido el de la ornamentación. Pese a que este cambio de perspectiva fue dándose a lo largo de todo el siglo (por tanto, no fue ni

³²⁴ “In 1737 Johann Scheibe faulted Bach for obliterating his melodies with ornamentation that was, at any rate, not the composer’s business but the performer’s.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 164.

drástico ni absoluto), a los intérpretes esta usurpación no les agradó particularmente, de tal manera que ya Tosi, cantante y maestro de cantantes, denunció tempranamente en su tratado:

Tosi II, 16.- Para que el estudiante esté bien instruido en esto, las apoyaturas deben resultarle tan familiares por la continua práctica que, para el momento en el que salga de su primera lección se pueda reír de aquellos compositores que las anotan, ya sea para que piensen que es moderno o para mostrar que comprenden el arte del canto mejor que los cantantes. Si [los compositores] tienen esta superioridad sobre ellos, ¿por qué no escriben incluso los adornos (que son mucho más difíciles y esenciales que las apoyaturas)? [...] Oh, ¡Qué gran debilidad la de aquellos que siguen el ejemplo! ¡Oh, qué injuria para vosotros, cantantes modernos, que tenéis que someteros a instrucciones adecuadas para niños! Imitemos a los extranjeros sólo en aquello en lo que son excelentes.

Es relevante señalar que la ornamentación es un sistema en sí mismo. Aparte de asumir el fundamento retórico que está en el origen de todo adorno y variación, hay que contemplar los ornamentos añadidos como una capa, un todo que debe estar conectado, y, sobre todo, equilibrado, en todos sus puntos. El ornamento elegido para un momento retórico concreto no se percibe aislado, sino formando parte del todo de la pieza, y particularmente formando parte del todo del tejido ornamental.

Tosi X, 19.- [Los adornos] No deben estar demasiado próximos, de manera que conserven la claridad.

Son varios los tratadistas que mencionan que sería óptimo que el intérprete no copiara a otros al ornamentar. Ha de ser autónomo, confiar en su criterio, y elaborar sus propias propuestas:

Tosi X, 2.- [Los adornos] No deben copiarse, si usted no quiere que parezcan defectuosos.

Quantz XVIII, 11.- Debe buscar confiar en sí mismo para lo que sea que añada como ornamentaciones, en lugar de hacer como la mayoría, esto es, escuchar a otros como un loro que sólo sabe las palabras que su maestro le ha enseñado. Una soprano y un tenor pueden permitirse más en el ámbito de la ornamentación que un alto y un bajo. Una simplicidad noble, un buen *portamento*, y el uso de la voz de pecho son más adecuados para un alto y un bajo que el registro muy agudo y la adición abundante de adornos. Este es un principio que los verdaderos cantantes han respetado y practicado en todo momento.

Por último, al respecto de la *pronuntiatio* del ornamento: la ejecución debe parecer espontánea, improvisada. Abriamos este capítulo recordando el vínculo entre la práctica de la ornamentación y la de la improvisación. La ornamentación retórica debe transmitir al interpretarla, no una precisión matemática y mecánica, sino el espíritu de lo recién creado.³²⁵

Tosi X, 13.- Que el cantante sepa que los adornos no deben parecer preparados, para que así sean mejor estimados.

Tosi X, 9.- Que estos adornos o pasajes sean fáciles en apariencia, para así ofrecer deleite universal.

³²⁵ “Treating ornaments with rhythmic freedom within the regular metric framework can also give them an improvisatory flavor, and distinguish ornament from structure.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 164.

“Erbarne dich”: divergencia entre las fuentes

Previamente a abordar la cuestión de la ornamentación en esta aria, recordemos que tenemos actualmente a nuestra disposición el manuscrito de *La Pasión según San Mateo* de J. S. Bach datado en 1740 (BWV 244);³²⁶ el manuscrito datado en torno a 1760 (BWV 244b), autógrafo de Johann Christoph Altnickol con una primera parte exclusivamente dedicada al libreto escrita por Johann Friedrich Agricola, ambos alumnos de Bach en Leipzig;³²⁷ y una copia manuscrita de copista no identificado (dicho copista no identificado podría ser un alumno de Bach, lo cual era, generalmente, el caso), datada en 1736-38, de las *particelle* de la obra.³²⁸ En “Erbarne dich” apoyaturas y *portamenti* aparecen con profusión ya en el exordio en la línea del violín, lo que las ediciones actuales, entre ellas Bärenreiter, reflejan de la siguiente manera:



³²⁶ Facsímil Bach. Mus.ms. Bach P 25, Staatsbibliothek zu Berlin.

Neue Bach Ausgabe Sämtliche Werke. Bärenreiter II/5 (1972), ed. crítica sobre el manuscrito de Bach de 1740.

³²⁷ Neue Bach Ausgabe Sämtliche Werke. Bärenreiter II/5a (1972), ed. facsímil Altnickol.

Neue Bach Ausgabe Sämtliche Werke. Bärenreiter II/5b (2004), ed. crítica sobre la fuente manuscrita de Altnickol.

³²⁸ Facsímil copia manuscrita de copista anónimo de Bach 1736-38, *particelle*, Staatsbibliothek zu Berlin. Mus. Ms. Bach St.110. J.S. Bach, *Pasión según S. Mateo*, BWV 244, BC D 3b.

http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN872175723&PHYSID=PHYS_0001

Los ornamentos del c. 1 del aria, *portamento* y apoyatura, no aparecen anotados en la fuente manuscrita de Bach ni en la de su alumno Altnickol, ambas partituras generales. Tenemos constancia de ellos únicamente en la *particella* del violín datada en 1736-38, tanto en el c. 1 como en todos los contextos de idéntico fraseo del violín a lo largo del aria: c.10, c.15, c.23, c.33.

J. S. Bach, 1740:



Altnickol, ca. 1760:



Fuente anónima 1736-38, *particella* del violín:



Encontramos, por tanto, divergencia entre las fuentes al respecto de un *portamento* y una apoyatura significativos, pues ambos adornos matizan los recursos retóricos nada más comenzar un aria de lamento. En términos generales, la apoyatura añade, en la mayor parte de su casuística, disonancia al discurso. La apoyatura disonante es el adorno que intensifica el *pathos*. El *portamento* es, más que ningún otro adorno, un pedestal para la nota de destino. Ya comentamos que el primer *portamento* suaviza la súplica del *saltus duriusculus* precisamente la primera vez que es presentado. ¿Ha de ser eso una intención retórica que queramos conservar? ¿Es suficientemente plausible conjeturar que la *particella* del violín fue supervisada por Bach?³²⁹ ¿No será una ornamentación galante añadida por el copista, ornamentación que, al rellenar el intervalo de 6ª, disminuye el *pathos* propio de dicho intervalo?³³⁰ Si Bach consignó en su partitura general todos los demás ornamentos, ¿por qué no consideró también estos?

³²⁹ “Neither the slide sign nor the appoggiatura of the second beat appear in Bach’s autograph score; they were added to the original violin part by Bach’s chief copyist, presumably under his supervision”. Martha Elliott, *Singing in style*, p. 80, 81.

³³⁰ “In order to effectively communicate a speaker’s message and match the spirit of the original, an interpreter may need to deviate from a literal word-for-word translation, and substitute idioms and figures of speech. At what point does the original lose its identity and the work become the interpreter’s?” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 165.

El siguiente adorno presente únicamente en la *particella* del copista anónimo es la apoyatura (consonante con respecto al bajo, aunque disonante con respecto a la armonía), que sustituye a una ligadura escrita por Bach para unir los dos ‘si’ del violín en el c.1, entre la primera y la segunda parte. Al introducir una apoyatura que podríamos calificar como semi-consonante, no añadimos en ningún caso *pathos*, más bien lo eliminamos al romper la síncopa (lo cual ocurre por ligera que se ejecute la apoyatura), deshaciendo por tanto la disonancia que se crearía entre el bajo y la nota tenida de la síncopa. Esa síncopa es una figura retórica que sí hallamos en el discurso sonoro del aria (en el siguiente compás, por ejemplo), debido a lo cual, entendemos que puede tener sentido proteger la síncopa para conservar un afecto apesadumbrado.

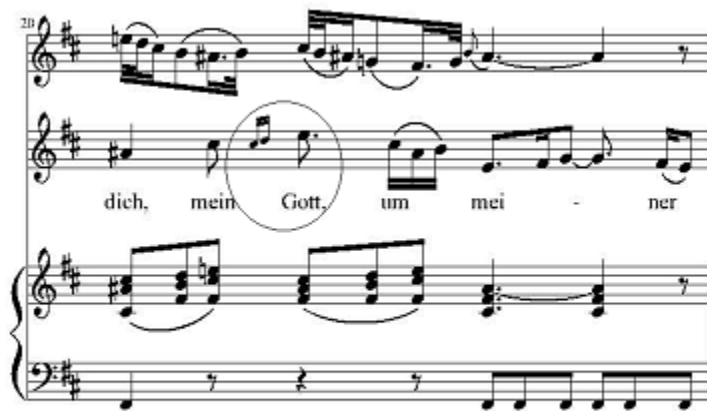


En los casos en los que el compositor anota los adornos, es frecuente que aparezcan escritos como tales, con una grafía en notas de tamaño más pequeño; sin embargo, a menudo ocurre que encontramos los adornos insertados en la escritura fundamental, formando parte del discurso.³³¹ Será la generación de Beethoven la que haga la transición hacia una sistematización rigurosa de la grafía del adorno breve escrito por el compositor. Hemos señalado con círculos tres giros del exordio que no están escritos en grafía pequeña como adornos, pero que se comportan como tales: son dos *portamenti*, o pedestales, que enfatizan

³³¹ “Bach’s notation also caused confusion for later performers. Behind the decorative foreground of countless Bach *aria obbligati* and instrumental Adagios lie simple melodies much like Marcello’s. In order to appreciate Bach’s graces -to see the forest for the trees, as it were- and realize what to bring out as structural and what to leave in the shadow, it can be useful to deduce a ‘plain’, unornamented version. The simple exercise of making a reduction and listening to Bach’s graces can be a positive step forward in the process of learning to improvise ornamentation in the Bachian style.” Haynes & Burgess, *The Pathetick Musician*, p. 164.

las notas de destino, precisamente las que crean la síncopa, más una resolución de un trino, igualmente generadora de una síncopa. Los tres han de ser considerados giros ornamentales, y como tales deben ser interpretados.

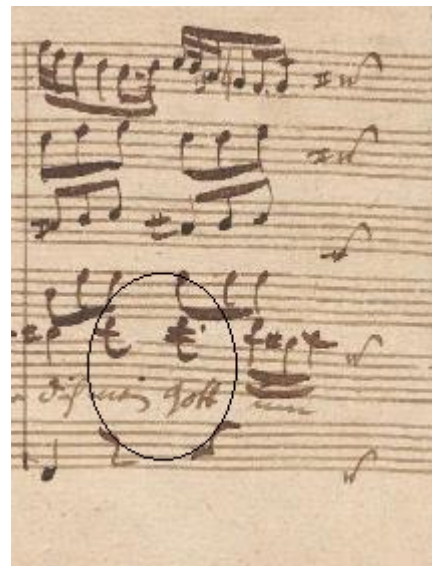
Otro lugar en el que surge la contradicción entre las fuentes es el *portamento* del c. 20 en la *exclamatio* escrita sobre el texto *mein Gott*:



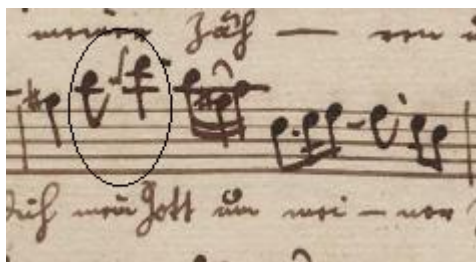
Bach, 1740, presenta el ornamento:



Altnickol, 1760, no lo presenta:



La *particella* vocal de copista anónimo 1736-38, sí lo presenta:



Estos ejemplos muestran que se da una cierta inconsistencia entre las copias en cuanto a la ornamentación. En cualquier caso, en escritura fundamental o con grafía diferenciada, Bach escribe con exhaustivo detalle los ornamentos que precisa. Apoyatura, *portamento*, trino cadencial: en los dos primeros sistemas del aria ya encontramos ejemplos suficientes. Proponemos, asumiendo los criterios retóricos presentados, una interpretación en la que eliminaríamos los adornos del c. 1 (y de los restantes compases en los que se reproduce idéntico contexto) procedentes de la *particella* del violín de copista anónimo. Regresaríamos así a una versión más fiel al autógrafo de Bach, y más fundamentada, por tanto, en el afecto del aria. ¿Podríamos añadir como intérpretes algún adorno más en el *da capo*? Caso de hacerlo ha de ser con sobriedad, pues la textura en Bach es ya densa y pródiga en los mismos y, sin duda, habría que considerar las posibilidades siempre con criterio retórico.

Epílogo: visión y trazado

El sistema retórico aparece ante nosotros con su raíz, sus ramificaciones, sus frutos. Hemos reexaminado el legado heredado, condición indispensable si aspiramos a vivificarlo. Es un todo, pero un todo que resulta mucho más complejo que la suma de sus partes. En un mundo que entiende, desde la era industrial, cualquier sistema como una cadena de ensamblaje de componentes aislables y adicionales, Cicerón y Quintiliano nos obligan a cuestionar la modernidad al traer un concepto nuevo que en realidad es muy antiguo: un sistema es un todo orgánico en el que cada componente se fusiona con los restantes y todos interactúan y se interrelacionan entre sí, transformándose en el proceso.

Cic., *De orat.*, III, 5, 20.- Y en verdad que aquellos antiguos, al tratar de abarcar con su espíritu un algo superior, a mi juicio han visto mucho más de lo que el análisis de nuestra inteligencia puede atisbar, al decir que todo, lo de arriba y lo de abajo, es uno, y que está regido por un único dinamismo y armonía de la naturaleza; y que no hay ningún tipo de criaturas que, o pueda seguir siendo el mismo si lo arrancan de los demás, o bien el resto pueda conservar su vigor y eternidad, si de él se viera privado.

Si falta un elemento, el sistema no existe. Si el elemento ausente es nuclear, de tal manera que condiciona las ramificaciones de todo el sistema, el nivel de falacia de lo que creemos que es el sistema retórico crece exponencialmente. Si el sistema no es orgánico en su comportamiento, está en falso. Para ello, sus partes no deben comportarse según reglas establecidas en manuales para alcanzar formas predeterminadas, ni estar constituidas por materiales invariables con cualidades homogéneas para cumplir con una función específica preestablecida. Eso significa que el grado en el que podemos definir de antemano parámetros en el sistema retórico es mínimo: no podremos concretar en un manual el comportamiento absoluto de una apoyatura, sino que un elemento preciso se verá transformado *orgánicamente* en cada momento en función del resto de las variables del discurso.

Los sistemas entendidos como cadenas de ensamblaje han limitado la imaginación de los intérpretes y del público. Profundizamos en el fraseo, la afinación, el timbre, la articulación, la dinámica, posteriormente añadimos la ornamentación, asignamos disciplinas y especialistas a cada parte del todo seguros de que, si el trino cumple con el requisito preestablecido en el tratado, o la apoyatura aparece en los contextos regulados, serán acertados... Aislando las partes perdemos el todo: si el arte se articula en segmentos, el discurso sonoro se fosiliza. Cicerón y Quintiliano proponen desde la Antigüedad clásica un regreso a la *naturaleza*: un árbol, un mirlo, un río, un planeta, son sistemas complejos en continua mutación. Un discurso sonoro debería comportarse de manera semejante: no como una serie de segmentos unidos mecánicamente y que presentan un comportamiento estático, sino como un todo que crece, se adapta, se reconfigura, en una continua interacción entre material y entorno. Tras el análisis, la síntesis.

Pensar el sistema retórico desde esta perspectiva libera las fuerzas creativas: identifica los límites que le hemos impuesto al discurso sonoro, la rigidez normativa disfrazada de

conocimiento, la homogeneización interpretativa resultante; deshace el enfoque industrializado que convierte la exploración artística en una producción en cadena de resultados semejantes; le restituye al artista su espacio y su vuelo, y al público, el deleite del asombro ante lo recién creado. De esta manera, el arte conduce a la técnica, no la técnica al arte. Esta perspectiva permite abordar el proceso creativo como una exploración a la búsqueda de la forma, no como la consecución de una forma predeterminada antes de comenzar el itinerario. Cicerón y Quintiliano nos ofrecen el trazado de un proceso, no el dibujo de un resultado final concreto y definido. Y lo hacen preguntando: ¿qué es lo que el material quiere ser? ¿cuál es la forma a la que este material me lleva? Abrazan en su interior 'la música secreta del ritmo.'³³²

Visión y trazado. ¿Cuáles son las consecuencias que puede conllevar asumir una visión concreta? ¿hasta dónde consideramos que debería alcanzar la significación del legado de los tratados que hemos recorrido? ¿cómo se transmite una visión de una generación a la siguiente? ¿cuenta una visión si no puede ser tasada económicamente? ¿qué consecuencias ha tenido que se haya desdibujado conforme ha avanzado la modernidad?

Tal y como lo plantean los tratadistas romanos, el sistema retórico concentra una manera de ver el mundo, así como una manera de estar en él. Aborda la sociedad humana y el individuo; el sentido y la función de la comunicación con el otro; el conocimiento de la psique humana; el desarrollo de las potencias del orador a través de la educación, labor que se extiende a lo largo de toda la vida; cómo mantener la pasión por todo lo mencionado, la vocación como elección persistente; la absoluta y trascendental importancia de un buen maestro; la creación de criterio, la independencia y la libertad de pensamiento más allá de reglas, métodos, convenciones, inercias; la importancia de los referentes, así como la conciencia de las propias limitaciones; la aspiración a una excelencia que sea la más significativa entre todas las posibles; la dignidad; el sentido de lo bello en la oratoria, en el arte, y en el universo; el sentido de lo adecuado, que implica la escucha respetuosa del material retórico, del público, de la situación, de uno mismo; la creación, la imaginación, la profundidad, el humor; el lugar de la intensidad expresiva y de la distensión de la misma; la sabiduría; la valentía requerida ante un espacio escénico donde todo deviene desconocido; el imperativo de darse, de entregarse en el escenario. Y por supuesto, las figuras retóricas, el discurso y su estructura, así como el compendio de habilidades técnicas necesarias para transmitirlo.

No todo el repertorio musical del siglo XVIII exigirá su máxima tensión al intérprete retórico. Cuando nos hallemos ante música entendida como entretenimiento, la figura del orador perfecto puede relajar su impulso y disfrutar sin mayores ambiciones de participar en el boato festivo de la corte, o en el espectáculo multitudinario de la ópera. Sin embargo, cuando el discurso sonoro esté escrito desde las más altas cotas de la oratoria, como es el caso de la obra de J. S. Bach, el intérprete que quiera alzarse a su altura deberá asumir todos los requisitos del sistema en su máxima expresión. A la luz de las fuentes clásicas entendemos que, aunque podamos constatar que la figura del orador perfecto se ha desdibujado desde la

³³² Q. IX, IV, 18.

modernidad, no podremos ofrecer una interpretación significativamente retórica si no la concebimos con esa figura, la clave, en su centro.

A lo largo del siglo XVIII, el sistema retórico, marco de comprensión del mundo, la sociedad y el individuo, entra en declive. En la última década del siglo, la música y el futuro de la cultura europea van a ir diluyendo los últimos trazos de esta manera de comprender la comunicación artística, los lenguajes, el papel del intérprete, el de los compositores, el del público. La retórica permanecerá en nuestra cultura como una capa geológica, oculta bajo nuevas aspiraciones, pero aún así, intuita, latente de manera inconsciente y presente incluso en alguno de sus parámetros artísticos, que continuarán apareciendo puntualmente en los lenguajes sucesivos, aunque sea fuera del sistema que les dio lugar. El referente que encarna el orador perfecto es uno de ellos, y no es, por tanto, exclusivo del marco retórico.

Tomemos prestadas de Quintiliano las palabras que cierran su *Institutio Oratoria* para concluir, así mismo, este itinerario.

Q. XII, X, 79.- Y si tú has logrado también pasar ya los altos lugares, que con más suavidad conducen a la cumbre, por medio de infatigables estudios, de allí se ofrecen los frutos por sí mismos y espontáneamente se presentan todas las posibilidades, que se secan, sin embargo, si no se recogen cada día.

Q. XII, X, 80.- Así surgirán cosas grandes, no en exceso grandes; sublimes, no escarpadas; fuertes, no temerarias; serias, no tristes; graves, no pesadas; fecundas, sin ser superfluas; jocundas, no desenfundadas; magníficas, no hinchadas. Parecida es esta relación en las demás excelencias de la Oratoria, y por lo general la vía más segura es la vía media, porque los extremos, de uno y otro lado, son errores.

Apéndice

“Ach, mein Sinn”

aus und wei - ne - te bit - ter - lich, und wei -

This system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first line of the song. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line is in a soprano or alto register, and the piano accompaniment features a steady eighth-note bass line.

ne - te bit - ter - lich.

This system continues the vocal melody and piano accompaniment for the second line. The piano accompaniment includes some chords and moving lines in both hands.

Nº 19. Aria.

This system is the beginning of the instrumental Aria. It features a complex piano accompaniment with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

This system continues the instrumental Aria with similar rapid sixteenth-note patterns in the right hand.

This system continues the instrumental Aria, maintaining the fast tempo and complex rhythmic patterns.

Tenor

Ach, mein Sinn, ach, mein Sinn, wo willst du end - lich

This system introduces the Tenor vocal part. The piano accompaniment continues with its rapid sixteenth-note figures, while the Tenor voice enters with the lyrics.

hin, wo soll ich mich er-qui - cken; ach! wo soll ich mich er - qui - cken?

forte

Ach, mein Sinn, wo willst du end - lich hin, ach, mein

piano

Sinn, wo willst du end - lich hin, ach, mein Sinn, wo willst du end - lich hin?

wo willst du end - lich hin, ach, mein Sinn, wo willst du end - lich hin, wo soll ich mich er -

qui - cken? wo soll ich end - lich hin, wo hin?

wo soll ich mich er-qui-cken, wo, wo soll ich
 mich er-qui-cken? Bleib' ich hier.
 o der wünsch' ich mir Berg und Hü-gel auf den Rü-cken? bleib' ich
 hier? bleib' ich hier, o - der wünsch' ich mir Berg und Hü - gel auf den
 Rü - cken?
 Bei der Welt ist gar kein Rath, und im Her - zen stehn die Schmer - zen

mei - ner Mis - se - that, mei - ner Mis - se - that, mei -
 - ner Mis - se - that, mei - ner Mis - se - that, bei del Welt ist gar kein
 Rath, und im Her - zen stehn die Schmer - zen mei - ner Mis - se -
 that, weil del Knecht den Herrn ver - leug - net
 hat, weil der Knecht den Herrn ver - leug -
 ne hat.

“Erbarme dich”

The musical score is written in G major (one sharp) and 12/8 time. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a bass line (bass clef). The lyrics "Er - bar - me dich, er - bar - me dich, mein Gott, um" are written under the vocal line in the fourth system.

mei - ner Zä - ren will - len, er - bar - me dich, er -

bar - me dich, mein Gott, er - bar me, er -

bar - me dich um mei - ner Zä - ren, um

mei - ner Zä - ren wil - len, er - bar - me

20

dich, mein Gott, um mei - ner Zähl - ren, um

22

mei - ner Zähl - ren wil - len;

24

schau - e

27

hier, schau e hier, Herz und

29

Au - ge weint von dir, weint vor dir bit - ter -

31

lich. Er - bar - me dich, er - bar - me - dich, er -

34

bar - me dich, mein Gott, um mei - ner Zähl - ren wil - len, er -

37

bar - me dich er - bar - me dich, mein Gott, er - bar me, er -

40.
 bar - me dich, um mei - ner Zäh - ren, um

42.
 mei - ner Zäh - ren wil - len, er - bar - me

44.
 dich, mein Gott, um mei - ner Zäh - ren, um

46.
 mei - ner Zäh - ren wil - len.

D.C. al Fine

Índice de ilustraciones

1. *Paisaje con ruinas*. Pintura de Poussin. Museo del Prado. Pág.103
2. Plano de los Jardines del palacio de Versalles por Le Nôtre para Louis XIV, dibujado por Delagrive en 1746. Pág. 104.
3. *David*. Escultura de Bernini, Roma, Galleria Borghese. Pág. 139.
4. Dibujo de Cortesanos franceses durante el reinado de Luis XIV. Finales s. XVII. Almanaque de Saxe Gotha. Pág. 140.
5. *Felipe V*, pintura de Jean Ranc. Museo del Prado. Pág. 140.
6. *Los discípulos de Emaús*, pintura de Caravaggio. Museo del Prado. Pág. 141.
7. *Chironomia*, dibujo de John Buwler, Londres 1644. Citado en Kubik & Leger (2009). *Rhetoric, gesture*. Bach Network UK, p. 55-76. Pág.141.
8. *Cadmus & Hermione. Tragédie Lyrique* de Lully, Quinault. Captura de pantalla del DVD: Dumestre, Lazar, Skamletz, Le Poème Harmonique, 2008. DVD Alpha 701. Pág. 142.
9. *Le Bourgeois Gentilhomme. Comédie-ballet* de Lully, Molière. Captura de pantalla del DVD: Dumestre, Lazar, Le Poème Harmonique, 2005. DVD Alpha 700. Pág. 142.
10. Frontispicio del manuscrito de la ópera sacra *Il Terremoto*, de Antonio Draghi, 1682. Edición particular de la obra realizada por el director musical Vincent Dumestre. Pág. 159.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Anónimo, *Retórica a Herenio*. Salvador Núñez (ed. y trad.). Gredos, 1997.
- Aristóteles, *Ética nicomáquea. Política. Retórica*. Quintín Racionero (Traductor de la *Retórica*). Gredos, 2011.
- Aristóteles, *Poética*. Valentín García Yebra (ed. y trad.) Gredos, 2010.
- Bach, C.P.E., *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. 1753. William Mitchell (trad. y ed.). W.W. Norton & Company, 1949.
- Bovicelli, G. B., *Regole, passaggi di Musica, Madrigali e Motetti*. 1594. Ed. Facsímil. Bridgman (Ed.). Bärenreiter, 1957.
- Burney, Charles, *Viaje musical por Francia e Italia en el siglo XVIII*. Ramón Andrés (trad. y ed.). Acantilado, 2014.
- Castiglione, Baldassare, *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán. Alianza, 2008.
- Cerone, Pietro, *El melopeo y el maestro*, CSIC 2007.
- Cicerón, M. T., *El orador*. Eustaquio Sánchez (trad. y ed.). Alianza, 2013.
- _____. *La invención retórica*. Salvador Núñez (trad. y ed.). Gredos, 1997.
- _____. *Sobre el orador*. José Javier Iso (trad. y ed.). Gredos, 2002.
- Dión, Casio, *Historia romana, Libros XLVI-XLIX*. Domingo Plácido Suárez. J.J. Torres Esbarranch. Carlos García Gual (eds). Gredos, 2011.
- Marcello, Benedetto, *El teatro a la moda*. S. Russomanno (trad. y ed.). Alianza, 2001.
- Mattheson, J., *Der vollkommene Capellmeister*. 1739. Selección de textos traducidos por Lenneberg, Hans (1958). *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 2. Duke University Press.
- Mozart, L., *Escuela de Violín*, Salzburgo 1756. Nieves Pascual León (trad. y ed.). Arpegio, 2013.
- Platón, *Gorgias*, J. Calonge (trad.). Gredos, 1992.

- Quantz, J.J., *On playing the Flute. The classic of Baroque music instruction*. Berlín 1752. E. R. Reilly (trad. y ed.). Northeastern University Press, 2001.
- Quintiliano, M. F., *Institutionis oratoriae*. Tomos I-IV, Alfonso Ortega (ed. y trad.). Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1999.
- Rousseau, J. J., *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Universidad Nacional de Córdoba, 2008.
- Tosi, P. F., *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. 1723. Empleada la traducción al inglés de Galliard: *Observations on the florid song*. 1743. M. Pilkington (ed.) Stainer & Bell, 1987.

Partituras:

- J.S. Bach, *Pasión según San Juan*, BWV 245, Neue Bach Ausgabe II/ 4, Bärenreiter, 1973.
- _____ *Pasión según San Juan*, BWV 245, BC D 2e, facsímil copia manuscrita Bach, Staatsbibliothek zu Berlin. Mus.ms. Bach P 28.
- _____ *Pasión según San Mateo*, BWV 244, Neue Bach Ausgabe II/5, Bärenreiter, 1972.
- _____ *Pasión según San Mateo*, BWV 244b, Neue Bach Ausgabe II/5a, Bärenreiter, 1972. (Facsímil copia manuscrita Altnickol y Agricola, ca.1760)
- _____ *Pasión según San Mateo*, BWV 244b, Neue Bach Ausgabe II/5b, Bärenreiter, 2004. (Edición Altnickol y Agricola).
- _____ *Pasión según San Mateo*, BWV 244, BC D 3b, facsímil copia manuscrita Bach 1740, Staatsbibliothek zu Berlin. Mus.ms. Bach P 25.
- _____ *Pasión según San Mateo*, BWV 244, BC D 3b, facsímil copia manuscrita copista anónimo de Bach 1736-38, *particelle*, Staatsbibliothek zu Berlin. Mus. Ms. Bach St.110.

Fuentes secundarias

- Andrés, Ramón, *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Acantilado, 2005.
- Andrés, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Acantilado 2012.
- Barnett, Dene, *The art of Gesture: the Practices and Principles of Eighteenth-Century acting*, Carl Winter Universitätsverlag, 1987.
- Bartel, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical figures in German Baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.
- Beaussant, Philippe, *François Couperin*. Alianza, 1996.

- Bigotti, Fabrizio (2008). Logos & Melos. The aristotelian «Rhetoric» in the musical Aesthetics of seventeenth-century Italy: from the «seconda prattica» to the «teoria degli affetti». *Fondazione Guido d'Arezzo, Polifonie, periodico quadrimestrale - VIII*, (n. 2-3).
- Brook, Peter, *La calidad de la misericordia*. La pajarita de Papel, 2014.
- El espacio vacío*. Península, 2001.
- La puerta abierta*. Alba Editorial, 2014.
- Butt, John, *The Cambridge companion to Bach*. Cambridge University Press, 1999.
- Butt, John, (Ed.), *Vida de Bach*. Akal, 2003.
- Caravaglia, Andrea (2012). La brevitá non può mover l'afetto. The time scale of the Baroque aria. *Recercare XXIV/ 1-2*, pp. 35-61.
- Cirillo, Agostino, *Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Universidad de Murcia, 2015.
- Daly, Robert J. (2008). Imágenes de Dios e imitación de Dios: Problemas en torno a la idea de satisfacción/expiación. *Selecciones de Teología*, vol. 47, (nº 188) pp. 310-324.
- Díaz Marroquín, Lucía, *La retórica de los afectos*. Reichenberger, 2008.
- Duffin, Ross W., *How equal temperament ruined harmony (and why you should care)*. Norton, 2007.
- Elliott, Martha, *Singing in style. A guide to vocal performance practices*. Yale University Press, 2006
- Evan Bonds, Mark, *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Acantilado, 2014.
- Fubini, E., *La estética musical desde la antigüedad hasta el s. XX*. Alianza, 1991.
- Gardiner, J. E., *La música en el castillo del cielo. Un retrato de J. S. Bach*. Acantilado 2015.
- Girard, René, *El chivo expiatorio*. Anagrama, 1986.
- Goleman, Daniel, *Inteligencia social*. Kairós, 2006.
- Harnoncourt, Nikolaus, *La música como discurso sonoro*. Acantilado, 2007.
- Harris, Ernest Charles, *Johann Mattheson's Der Volkommene Capellmeister. A translation and commentary*. George Peabody College for Teachers, 1969.
- Haynes, Bruce, & Burgess, Geoffrey, *The Pathetick Musician: moving an audience in the age of eloquence*. Oxford University Press, 2016.
- Hill, John Walter, *La música barroca. Música en Europa occidental 1580-1750*. Akal, 2008.
- Huyghe, René, *El arte y el hombre*. Vol. III. Planeta, 1965.
- Kellner, Herbert Anton, *The tuning of my harpsichord*. Verlag Das Musikinstrument, 1980. Bold Strummer 1995.

- Kingsley, Peter, *En los oscuros lugares del saber*. Atalanta, 2013.
- Kirkendale, Ursula, (Spring, 1980). The source of Bach's *Musical Offering*: The *Institutio oratoria* of Quintilian. *Journal of the American Musicological Society* Vol. 33, (No. 1). University of California Press, p. 88-141.
- Kubik & Leger, (2009). Rhetoric, gesture and Scenic imagination in Bach's music. *Understanding Bach*, 4, 55-76. Bach Network UK.
- Lehman, Bradley, (2005). Bach's extraordinary temperament: our Rosetta Stone. *Early Music*, Vol. XXXIII, (nº 1). Oxford University Press.
- Lenneberg, Hans, (Apr. 1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 2, (No. 1), pp. 47-84. Duke University Press.
- Lindley & Orgies, (2006). Bach-style keyboard tuning. *Early Music*, Vol. XXXIV, (nº 4). Oxford University Press.
- Little, Meredith; Jenne, Natalie, *Dance and the music of J. S. Bach*. Indiana University Press, 2001.
- López Cano, Rubén, *Música y retórica en el barroco*. Amalgama textos, 2ª Edición. 2012.
- Masís Iverson, Katherine, (Enero -Agosto 2010). La idea del progreso en Giambattista Vico. *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XLVIII (123-124),37-43.
- McCreless, Patrick (2008). Music and Rhetoric. *Models of musical analysis*, Cambridge University Press.
- Mirka, Danuta, *The Oxford Handbook of Topic theory*. Oxford Univeristy Press, 2014.
- Monelle, Raymond, *The musical topic. The Hunt, the militar, the pastoral*. Indiana University Press, 2006
- Neufeld, Gerard (Abril, 2014). The preacher and the actor: Bach, Händel and the passionate listener. *Athens journal of Humanities and Arts*.
- Ortega Carmona, Alfonso, *Estudios sobre la Institutio Oratoria*. Tomo V, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2001.
- Palacios Quiroz, Rafael, *La pronuntiatio musicale; une interprétation rhétorique au service de Haendel, Montecclair, C.P.E. Bach et Telemann*. París-Sorbonne, 2012.
- Richard, Louis, *El misterio de la redención*, Península,1966.
- Rifkin, Joshua (1975). The chronology of Bach's *S. Matthew Passion*. *The Musical Quaterly*, 61:360-387.
- del Río, Emilio, J.A. Caballero, Tomás Albaladejo (eds), *Quintiliano y la formación del orador político*. Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, Instituto de estudios riojanos, 1998.
- del Río, Emilio, J.A. Caballero, Tomás Albaladejo (eds), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*. Vol. I. Colección Quintiliano de Retórica y Comunicación, Instituto de estudios riojanos, 1998.

- Robledo Estaire, Luis (2003). El sermón como representación: teatralidad y musicalidad en la oratoria sgrada española de la Contrarreforma. *Revista de Musicología* n° XXVI, 1.
- Rosand, Ellen (July 1979). The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. *The Musical Quarterly* Vol. 65, No. 3, pp. 346-359. Oxford University Press.
- Schulze, Hans Joachim (Ed.), *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Alianza, 2001.
- Stanislavski, Konstantin, *Preparación del actor*. Leviatán, 1960.
- Steblin, Rita, *A History of key characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries*. University of Rochester Press. 1st. Edition, 1983. 2nd. Edition 2002.
- Tarling, Judy, *The weapons of Rhetoric. A guide for musicians and audiences*. Corda Music Publications, 2004.
- Tarling, Judy, *Haendel's Messiah. A Rhetorical Guide*. Corda Music Publications, 2014.
- Yates, Frances, *The Art of Memory*, Selected Works. Vol. III. Routledge & Kegan Paul 1966, 2ª ed. 1999.

Fuentes de internet

- Conferencia ofrecida por el actor José Luis Gómez en la Fundación Juan March, 2013.
<https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22952>
- Dúo Arpara: Muffat, Sonata para violín y continuo en ReM.
<https://www.youtube.com/watch?v=8GjjYdLLfw>
- Kristian Bezuidenhout & Freiburger Barockorchester:
- Mozart, Concierto para piano y orquesta KV. 453, Sol M.
<https://www.youtube.com/watch?v=CKUGjpyao2g&t=1270s>
- Friedrich Gulda: Mozart, Sonata para piano KV. 332 en FaM. Segundo movimiento: Adagio.
<https://www.youtube.com/watch?v=WixmssqHCbY&t=229s>

